

GÖRELİ KONUMLAR
RELATIVE POSITIONS

Görelî Konumlar / Relative Positions

Ekim / October 2011

İstanbul, Türkiye / Turkey

Katkıda Bulunanlar / Contributors

Editör / Editor

Önder Özengi

Yazarlar / Authors

Ahmet Ögüt / Ashkan Sepahvand / Borgia Kantürk

Boris Buden / Brian Holmes / Burak Arıkan

Caner Aslan / Deniz Gül / November Paynter

Önder Özengi / Pelin Tan / Ulus Atayurt

Sanatçılar / With Works by

Borgia Kantürk / İnci Furni / Kanalkayıt (Can Altay, Başak Akçakaya,

Emrah Kavlak, Taylan Hacırüstemoğlu, Deniz Erdem, Çağrı Küçüksayraç,

Pelin Göre, Gülşah Taşkın, Sevgi Aka, Nesli Yağlı, Kaan Birol)

Merve Şendil / Pelin Tan / Vahit Tuna

Çeviriler / Translations

Duygu Dölek

Erden Kosova

Nazım Hikmet Dikbaş

M. Emir Uslu

Pınar Üner

Tasarım / Graphic Design

Caner Aslan

Fotograflar / Photographs

Sıtkı Kösemen

Vahit Tuna

Düzeltili / Proofreading

Ahu Özden

Duygu Dölek

Erden Kosova

William Buchina

Teşekkürler / Thanks

Gerald Raunig, eipcp - European Institute for Progressive Cultural Policies

Bu kitap, 16–30 Nisan 2009 tarihleri arasında Suriye Pasajı'nda yapılan

Görelî Konumlar ve Kanaatler adlı sergiden yola çıkılarak hazırlanmıştır.

This book is based on exhibition titled **Relative Positions and Conclusions**

which took place at Suriye Passage in April 2009.

Yayımlanan yazıların her türlü hakkı, sorumluluğu ve tasarrufu yazarlara aittir.

All rights, responsibility and provisions belong to the authors.

ISBN: 978-605-5612-016

9	Görelî Konumlar ve Fark Üretimi <i>Relative Positions and the Production of Difference</i> ÖNDER ÖZENGİ
17	Mekanin Özgürleşmesi Ve Özerklik Sorunu <i>Emancipation Of Space And The Question Of Autonomy</i> PELİN TAN
34	Alıntılar <i>Excerpt</i> ASHKAN SEPAHVAND
44	Bir Çalgı Parçası Olarak Beden <i>Body as a Piece of Instrument</i> ULUS ATAYURT
49	Gayri Maddî Emek Üzerine Notlar <i>Notes on Immaterial Labour</i> BURAK ARIKAN - DENİZ GÜL
66	Koninin İçinden <i>Through the Frustum</i> NOVEMBER PAYNTER
72	"-1" İzmir Güncel Sanat Arşivi Kayda Geçmeyenî Tekrar Düşünmek, Yeni Kayıt Ve Tartışma Olanakları <i>"-1" İzmir Contemporary Art Archive</i> <i>Re-Thinking The Unrecorded, New Possibilities Of Recording And Argument</i> BORGA KANTÜRK
90	Caner Aslan ile Bir Monolog <i>A Monologue with Caner Aslan</i> AHMET ÖĞÜT
92	15 Dakika <i>15 Minutes</i> CANER ASLAN
105	Krizsiz Eleştiri: Eleştirisiz Kriz <i>Criticism Without Crisis: Crisis Without Criticism</i> BORIS BUDEN
125	Disiplin-Dışı Soruşturmalar: Kurumların Yeni Bir Eleştirisine Doğru <i>Extradisciplinary Investigations: Towards A New Critique Of Institutions</i> BRIAN HOLMES



GÖRELİ KONUMLAR VE FARK ÜRETİMİ

ÖNDER ÖZENGİ

Kültürel, sınıfsal ve coğrafi kimlik, son yıllarda üzerinde daha fazla tartıştığımız, kendimizi tanımlarken ve ortaklıklar kurarken önem atfettiğimiz, konumlarımızın ve üretimlerimizin arka planında işlettiğimiz kavramlar. Kendimizi içinde yaşadığımız dünyaya, coğrafyaya, topluma, cemaate bağlayan konum ve fark üretimleri, ilk referans noktalarını oluşturmaları yüzünden önemleri farklı derecelerde de olsa her zaman korunur. Farklı ölçeklerdeki mekanlarda, farklı konumlanmalara zemin oluşturan bu kavramlar, dünyayı tasavvur ederken katı ve değişmez olarak tahayyül edilen farkları da keskinleştiriler.

“Küreselleşme” adı verilen, metaların ve emeğin dünya coğrafyasında hızla dolaşımı ile birlikte, yine dünya üzerinde kök salmış toplumsal biraradalıklar, sosyo-ekonomik ve siyasal süreçler tarafından yeniden üretildi, korundu, zayıflatıldı ve yeniden oluşturuldu. Kent ölçeğinde farklılık ve konum üretimi, hakim piyasa koşulları tarafından ve onun görelî arz/talep denklemine göre yaşam tarzı ve ortak değer toplulukları gibi biçimlerde yeniden ve yeniden üretiliyor. Eski dünyaya atfedilen, geçersizleştiği ilan edilen sınıfsal, etnik ve siyasal ayrımlar da yerini yenilerine bıraktı. İşçi sınıfının yerini göçmene ya da başka etnik köken grubuna bırakması gibi. Bir zamanların kimlik, kültürel ayırım

ve farkların, kent ölçeğinde geçerlilikleri tartışılır hale geldi.

Yaşadığımız coğrafyada son yıllarda bu kısırlaştırılmış ve tek bir düşünsel ölçeğe indirgenmiş üretimler üzerinden toplumsal kavrayışlar ve çatışmalar üretildiğine fazlaca tanık olduk. İslamcı, laik, doğulu, batılı gibi bir ölçüde metalaşmış kültürel kategori ve konumlar, var olan başka türlü fark üretimi yollarının sesini duyulmaz hale getirdi. Ve bu bağlamda ortaya çıkan kimlik ve farklılıkları ideolojikleştirmek yoluyla belli ölçeklere sabitledi.

Peki yine bir toplumsal ve Bourdieu'ya göre sınıfsal bir konum olan sanat ortamı? Günümüz güncel sanat ortamı farklı konumsallıklar üretmenin yanında çoğu zaman varolan kategorileri içselleştirdi. Ulus ya da belli bir temsil pratiklerinin retorikleri ekseninde gerçekleşen gösterilerin gönüllü tarafları olabildi.

Sanat alanı yine barındırdığı potansiyelle ve başka türlü oluşlarla girdiği yaratıcı ilişkilerle konum ve fark üretiminin en etkili alanı oldu. Özellikle 90 sonrası gelişen iletişim araçları ve coğrafi dolaşımın görelilik olarak artmasıyla sanat alanında da dışarıyla ve içiyle karşılaşmalar, öteki alanlarla girilen ilişkiler, evrensel ve yerel olan üzerine girilen tartışmalar bu ortamı zenginleştirdi. Disiplinler arası ve üstü araştırmalar ve eylemlerle yapılan flörtler hem varolan kategorilere yenilerini ekledi hem de üretim merkezlerini demokratikleştirdi. Bundan dolayı sanat, konumların kurumsallaşmasının ve özgürleşmesinin arasındaki çatışmanın en etkili ve en üretici cephesi görünümünde.

Bunun yanında sanatın politika ile girdiği karmaşık ilişki dolayısı ile sorunsallaştırdığı konum meselesi Rancière'in ünlü tespitinde daha da derinleşmekle kalmadı, bu ilişkiyi her türlü bağlanmanın ötesine taşıdı.

"Sanat, toplumsal ve siyasi meselelerle ilgili meselelerle ilgili mesajlar ve duygular ileterek siyasi olmaz. Toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtmaya biçimi ile de siyasi olmaz. Tam da bu işlevlere aldığı mesafe yoluyla siyasi olur. Sadece eserleri ya da anıtları değil belirli bir mekan-zaman sensoryumunu şekillendirdiği ölçüde siyasi olur; çünkü bu sensoryumun birlikte ve ayrı, içeride ve dışarıda önde ve arkada vs. olma biçimlerini tanımlar. Sanat, pratiklerin, yaşam biçimlerinin hissetme konuşma tarzlarının bir duyuda (common sence), yani ortak bir sensoryum'da somutlaşan bir "ortaklık duyusu"nda birleşme tarzını yeniden düzenleyen görünürlük formlarını biçimlendirdiği ölçüde siyasidir."

"Görelilik konumları ve kanaatler" adlı sergide yer alan çalışmalar, bu meseleler ve düşünceler etrafında bir araya getirildi. Katılımcıları ve pratikleri ile bu sergi, mekan üretimi, bellek, arşivleme, kolektif bilgi ve bağlam üretimi, toplumsal tahayyül ve çatışma gibi konular üzerinden konum ve fark üretimi yollarını araştırıyor. Kontrolsüz görelilik ve sınırsız postmodern eklektizm ile ilişkisinin barındırdığı tehlikelerin bilincinde olarak; benzerlik ve farklılık arasındaki ilişkileri, kişinin tikelliği ile ötekinin evrenselliğini tartışmak adına.

Referanslar

David Harvey, **Umut Mekânları**, (Çev.Zeynep Gambetti), Metis Yayınları, 2008.
Jacques Rancière, **The Politics of Aesthetics**, Continuum, 2006

RELATIVE POSITIONS AND THE PRODUCTION OF DIFFERENCE

ÖNDER ÖZENGI

Cultural, class- and geographical identity and culture are concepts we have increasingly discussed and put to use in the background of our positions and production in recent years and placed importance upon as we define ourselves and establish partnerships. Our positions and the productions of difference which accompany them connect us to the world, place, society and community we live in and retain their importance at various degrees since they constitute the initial point of reference. These concepts provide basis for different positioning at different scales and in different locations and they also hone differences imagined to be rigid and permanent as we conceive the world.

As globalization rapidly spread across the world, deeply-rooted social forms were reproduced, protected or weakened, or reformed by socio-economic and political processes. On the urban scale, dominant market conditions determine the reproduction of difference and position according to the demand/supply equation in forms such as life-style and common-value communities. Class-, ethnic and political distinctions attributed to the old world and declared invalid have been replaced by others, in the same manner that the working class has been replaced by the immigrants or groups from

different ethnic backgrounds. The validity on the urban scale of identity based cultural distinction and differences of the past have been opened to question.

In recent years we have increasingly witnessed the production of social conceptualizations and clashes via these sterilized productions reduced to a single ideological criterion. A number of considerably commoditized cultural categories and positions including Islamist, secular, eastern and western, have silenced other routes for the production of difference. Identities and differences emerging in this context have then been rendered immovable via ideologization.

So what about the art environment which occupies a social and, according to Bourdieu, also a class position? Today's contemporary art environment has both produced different positioning and also internalized existing categories. A section of the art environment found in itself the will to take sides in demonstrations realized in line with nationalist rhetoric or certain practices of representation.

On the other hand, with the potential it contained and the creative relationships it entered into with other becomings, the field of art also became the most effective field for the production of positions and difference. Especially with the post-90s development of communication tools and a relative increase in geographical circulation, the environment was enriched with an increased number of meetings with the outside, relationships entered with other fields and discussions regarding the universal and the local. Flirtations with inter- and transdisciplinary research and actions both added new categories to existing ones and democratized production centres.

This is how art has become the most effective and productive front for the clash between the institutionalization and emancipation of positions. In addition to this, the problem of positioning, problematized because of the complex relationship art has entered with politics, was not only extended as exemplified in Rancière's famous ascertainment, but it also rescued art of its direct engagement with politics.

"Art is not political owing to the messages and feelings that it conveys on the state of social and political issues. Nor is it political owing to the way it represents social structures, conflicts or identities. It is political by virtue of the very distance that it takes with respect to those functions. It is political insofar as it frames not only works or monuments, but also a specific space-time sensorium, as this sensorium defines ways of being together or being apart, of being inside or outside, in front of or in the middle

of, etc. It is political as its own practices shape forms of visibility that reframe the way in which practices, manners of being and modes of feeling and saying are interwoven in a commonsense, which means a "sense of the common" embodied in a common sensorium."

These are the issues and thoughts around which the works in the exhibition have been brought together. Through its participants and practices, this exhibition investigates routes of position and difference production via topics including the production of space, memory, archiving, collective production of information and context, social imagination and conflict. In awareness of the dangers its relationship with unrestrained relativism and unbounded postmodern eclecticism contains and in the name of discussing the relationship between resemblance and difference, the particularity of the individual and the universality of the other.

References

David Harvey, **Spaces of Hope**, Berkeley, CA: University of California Press, 2000
Jacques Rancière, **The Politics of Aesthetics**, Continuum, 2006.

Translated by Nazım Dikbaş

MEKANIN ÖZGÜRLEŞMESİ VE ÖZERKLİK SORUNU*

PELİN TAN

"Kurulmakta olan toplumun (instituting society), kurumsal toplum (institutive society) olarak yaratılması, her seferinde bir ortak dünyadır (kosmos koinos), bireylerin, onların türlerinin, ilişkilerinin ve etkinliklerinin belirlenmesi; ama aynı zamanda nesnelerin, onların türlerinin, ilişkilerinin ve anlamlarının belirlenmesi – bunların hepsi ortak olarak kurulmuş başvuru çerçeveleri ve kutuları içinde tutulmaktadır, böylece bir arada var olurlar."

Cornelius Castoriadis'

Sanırım sanat "mekanının" eleştirisi için bir dayanak noktası bulmak için iki yol var: Mekanın (fiziksel ya da kurumsal) yapısı kolektif arzunun üretimiyle yayılabilir; ya da eleştirel uygulamaların sınırlandırıldığı ve böylece temsiliyetlerin bir arada var olabilmelerine yol açan geçici bir mekan yaratılabilir. Günümüzde, bu gibi durumlarda, sanatçı, kendi eserini hem ontolojik bir bakış açısıyla, hem de kendini konumlandığı ve ona göre hareket ettiği kültürel söylemlerle değerlendirmelidir. "Mekan"ın bu proje dahilinde gerçek bir anlamı vardır; tam anlamıyla fiziksel bir mekandan söz edilmektedir. Bir mekanın kullanılmak üzere ve aynı zamanda tüm kurumsal çerçevelerden özgürleşmesi amacıyla geçici olarak işgal edildiği bu sergide, bu bir odak noktasıdır. Bir mekanı (sanatçının "tekil" olarak kaldığı) kolektif bir arzunun peşinden gitmek amacıyla eylemler, etkinlikler ve özel bir temsiliyet türü yaratmak için işgal etmek ne

* Bu metin "Social Production in Art and the Question of Autonomy" (Pelin Tan, edit.Liam Gillick) makalesinin bir parçasından yola çıkılarak üretilmiştir.

1 Cornelius Castoriadis, The Imaginary Institution of Society, (Trans.by K.Blamey), The MIT Press Cambridge, Massachusetts (original book 1975, Galimard, Paris)

anlama gelir? Sanatçı eseriyle güçlü bir mekansal kimliğe sahip bir mekan arasında nasıl bir bağ kurabilir? Sanatçı Mürüvvet Türkyılmaz² Görelî Konumlar ve Kanaatler sergisi ziyareti esnasında yaptığı eleştiride, serginin “mekanın özgürleşmesi” konusunda başarı sağlayamadığına değinmiştir. Mekanın özgürleşmesi mekanı şimdiki/geçmişteki mekansal kimliğinden ve belleğinden ayırmaya çalışmak mıdır? Ya da sergide yer alan tekil işlerin veya katılımcıların temsiliyetlerinin birlikteliğine izin verecek yeni bir mekansallık yaratacak yeni bir anlam eklemek anlamına mı gelir? Sergi mekanı, Beyoğlu İstiklal Caddesi’ndeki Suriye Han binası içindeki Suriye Pasajı’nın dördüncü katıydı. Günümüzde Beyoğlu’nun mutenalaştırılmış kültürel tüketiminin ana merkezini oluşturan bu bölge, aynı zamanda 6-7 Eylül gibi (1955, İstanbul’un Rum azınlıklarına karşı tertip edilen katliam) vahşi geçmişî belleğinde barındırıyor ya da “Cumartesi Anneleri” gibi siyasi direniş ve taleplere ev sahipliği yapıyor. Buna rağmen, İstiklal Caddesi güncel sanat kurumları ve galeriler ile kurumsallaşmakta; ortak bilgi ve kültür “normalize” olmaya devam etmektedir. Bununla beraber, Beyoğlu’nun bölünmüş alt-kültürünün dinamik içeriği, avangard etkinliklerin olanaklarını bir şekilde sanatsal bölge içinde tutarak eleştirî eyleminin olasılığını taşımasını sağlıyor. Bu bağlamda, Türkyılmaz’ın görüşleri, bu sergi süresince peşinde olunması amaçlanan kurumsal eleştirinin temelini bulmak için bu toplanmanın, bir araya gelmemenin “ortak alan”ı üzerinde tartışmaya yönelik çeşitli konulara yöneltiyor bizi.

Temelde sosyal ilişkilerin yeniden üretimiyle geliştirilen ama aynı zamanda bir “özerklik” arayışı içinde olan bir uygulama peşinde olmayı gerektiren bir sanat “biçimi” bulmaya çalışmak bir ikilem içerir. Bence bu ikilemin birbiriyle ilişki içinde olan çeşitli kavramsal katmanları vardır; bölge/sınırlar, artı-değer ve söylemsel kurum pratiği gibi. Temelde, sergi yapısı kolektif, tutarsız bir kişiler arası üretim olarak değerlendirilmesi gereken kısa vadeli geçici bir sergi olarak kurulmuştur. Anton Vidokle ile UNP projesi³ hakkında yaptığımız görüşmelerin birinde, travmatik ve siyasi geçmişten etkilenmiş

olan cemaat ya da bölgelere yapılan yerel müdahalelerin etiği üzerinde durmuştuk⁴. Örneğin UNP-Berlin projesi, Doğu Berlin’de Lenin’in heykelinin bulunduğu meydanında-ki bir süpermarketin eski deposunda, devrimin başarısızlığı bağlamından hareket eden bir dizi seminer, performans ve tartışmadan oluşuyordu. Vidokle ile yerel alanları ideolojik bir çerçeve ve kolektif bir yöntem ile işgal eden “sürece yayılmış” projeler hakkında konuşurken üzerinde durduğumuz iki temel nokta vardı: Öncelikle, kolayca kurumsal bir bağlama girebilecek ve sosyal gerçeklikleri (ya da sosyal hizmetleri doğrudan taklit etme tehlikesine düşen) doğrudan sunabilmek amacıyla özeleştiriden (self-reflexive) yoksun sosyal mühendislik projelerinin rolü; İkinci olarak ise, yabancılaşma etkisi ve tamamen yerel olarak farklı biçimde çerçevelenmiş bir bölgenin gerçekliklerini ve travmalarını gözardı etmekte çok naif kalarak projeyi sürdürmek üzerinde durduk. Her iki konuyla da ilgili olarak; bir sanat üretimi⁵ formatı olarak bir okul ya da ücretsiz eğitim atölyesi kurmak ideolojiye ve bölgesel referanslara dair güçlü bağlantılar içermelidir. Diğer yandan, böyle bir formatı (örneğin bu sergiyi) daha ileri bir ideolojik temel üzerine inşa ederken, (kurumsal jestleri taklit ederek geçici de olsa kurumsallaşma tehlikesine düşebilen) kurumsal olmayan bir mekan yaratmadaki ikilem sanatsal pozisyonun içinde yer almakta. Bu ikilemi Borga Kantürk ve Pelin Tan’ın projelerinde ya da çalışma odalarının, ofislerinin, arşivlerinin sunumlarında görebiliriz. Kantürk ve Tan’ın projeleri ve uygulamaları radikal bilgi üretimi ve kurumsal jestlerin kabulünü sunuyor olsa da, bu projeler yine de kurumsal yapıya gönderme yapmaktan kurtulamamaktadır. Burada, sosyal üretimin bir formatı olan ve fikrimce cemaat ekonomisi çerçevesi içinde tanımlanamaz bir “artı değer”e gönderme yapan atölye modeline daha fazla odaklanmak istiyorum. Burada sosyal üretim derken neyi kastediyorum?: İçinde bulunduğu söylemsel bağlam mı yoksa ekonomik mi? Sanatçılar belirli bir ekonomik değere sahip böylesi eserleri üretiyor mu, yoksa böyle bir formatı mümkün kulan sosyal artı değer üzerine kurulu tüm bu öznelliklerarası durum mudur? “Var olan artı değer akışları” arasındaki kolektif sanat uygulamaları arasındaki ilişki nedir?⁶.

2 “Mekanın özgürleşmesi” içinde, mekanın duruşu, ki bu tarihi, belleği, yeniliği, eskiliği, vb. kendini varediş hallerini, sergi bünyesinde yaşatmak zor olabiliyor zaman zaman. Bu da, sergileme yöntemiyle, hem işleri hem de mekanı oldukça yoruyor, esir alıyor gibi geliyor bana. Bunu kırmanın bir yolu da, artık sergi mekanını kurmadaki hızlılık, bir tarihe yetiştirme telaşı, sanatçının sergileme süreciyle, işi üretim sürecindeki zaman farkı, atölye ve sergi mekanı arasında yaşanan boşluklar beni (kendi işimde de ulaşmaya çalıştığım gibi), sergileme sürecini, işi, sergi mekanını atölyeye dönüştürerek yaşamak, yaşatmak olabilir diyorum. (Mürüvvet Türkyılmaz)” – söyleşi Pelin Tan, Mayıs, 2009.

3 www.unitednationplaza.org

4 P.Tan, A.Vidokle, **Social Engagement in art projects, conversation**, Muhtelif, no.1, 2006, editors: Pelin Tan, Ahmet Ögüt, Adnan Yıldız, İstanbul.

5 Üretim terimini yalnızca ekonomik değer olarak değil, her türlü sanat biçimi için kullanıyorum.

6 Makalelerinde (Ceren Özselçuk&Yahya M.Madra (2005), **Psychoanalysis and Marxism: From Capitalist – All To Communist Non-All**, Psychoanalysis&Society Journal, 10, p. 79-97), Özçelik ve Madra artı değeri ve onun dağıtımını tanımlarken argümanlarının sonunda kimin olacağını ve bunu ıslah etmenin hegemonya karşıtı bir düğüm olup olmadığını sorgularlar: “Bize göre, artı değer üretildiği, özelleştirildiği ve paylaştırıldığı biçimden kaynaklanan bir etkinin olduğu her durumda sınıfla olan ilişki ortaya çıkmaktadır. Bu durumda evler, üniversiteler, mahalleler, otoyollar ve dernekler ve uluslararası kuruluşlar gibi çeşitli alanlarda sınıf ilişkilerini kurmak için sürekli girişimler mevcuttur. Benzer bir şekilde, sınıf ilişkileri var

Sosyal üretimin dağıtımı için yerel bir etik oluşturmaya çalışırken Gibson/Graham şu soruyu sorar: “Sosyal artı değerlerin üreticisi olmayanlar artı değerlerin nasıl üretileceği, özelleştirileceği, dağıtılacağı ve kimlere ulaştırılmayacağı konusunda nasıl bir söz sahibi olabilir?”⁷ Bu soruya gelmeden önce, burada (bu sergide) sosyal artı değer yalnızca etkinlikleri, seminerleri ve belirli düzensiz ifadelerle dayanan kütüphaneyi kuran ve yaratan sanatçıların üretiminin sonucu değil, aynı zamanda gerçekten de kendi atölyelerinde muhtelif uygulamalara imza atıyor olabilecek katılımcıların da katkılarıyla ortaya çıkmıştır. Buna göre, genel olarak, bu modelin yalnızca ortamı ve düzensiz mekanı yaratmak için değil, aynı zamanda özgür çalışan bir sanat mekanında ya da bunun gibi süreç temelli çoklu modellerde ortaya çıkan çeşitli biçimlerdeki ihtiyaç fazlası üretim olan artı değerlerin ortaya çıkması için de “cemaate” ihtiyacı vardır. Bu sanat toplantıları, seminerler ve etkinlikler esnasında üretilen değerler aynı zamanda açık uçlu bir risk içeren bölgenin, şehrin ya da kurumun düzensiz ilişkisinden kaynaklanır. Gibson-Graham’ın sorusuna biraz döneceğim, ancak öncesinde “değer” meselesini biraz daha eşelemek istiyorum. Zamana bağlı iş ve değeri Marksist görüş ve değişen sanat üretimi/nesnesi ile karşılaştırmayı denerken Diedrich Diederichsen şuna işaret eder: “Sanat eserleri ve sanat projeleri ticari biçimlerinden bağımsız olarak içeriği açık hale getirme ve estetik tecrübeyi ortaya çıkarma becerisine sahiptir.”⁸ Sanat eseri –ticari değerinin yanında- kendini diğer durumlara, şartlara, bilgilere, sanat eserlerine bağlayabilir ve yeni ilişki katmanları yaratabilir; böylelikle dağıtım işi sosyal ilişkiye yol açar. Diederichsen’in “dizin”⁹ açıklamasından söz edeceğim, burada kendisi sanat nesnesinin artık fiziksel değil metafizik bir dizin içinde yer aldığını ileri sürer: “Sosyal ilişki içinde bir semboldür: anlamının ve konumunun diğer işler ile ilişkili biçimde farklı şekillerdeki üretiminde. Bununla beraber değeri, aurası ile bağlantılı olacak şekilde belirlenir, ve bu durumda

olan artı değer-çalışma ilişkisini bozan ve yeni bir mecra açan ya da niteliksel açıdan yenilerini üreten çeşitli söylemler (cinsiyet, politika, yasa, din, ekoloji, ve ekonomi) ile şekillenmektedir. Buna karşılık, sınıf süreçleri ilişkileri başkalarının pahasına olacak belirli politik özdeşleşmeleri ve kültürel

talepler muhafaza eder...”, s.82, Özçelik/Madra. Futrher: “...Hegemonya karşıtı düğüm noktasının olmaması durumunda, bu birbirinden farklı “talep eylemleri” gerçekten de kolaylıkla kapitalist kitlenin bünyesine alınabilir. İnaniyoruz ki komünizm düsturu her bir talep eylemine bir “artı değer” anlamı kazandırabilecek faydalı bir hegemonya karşıtı düğüm noktası işlevi görebilir.”⁹⁴

7 J.K.Gibson-Graham, **Postcapitalist Politics**, The University of Minnesota, 2006, Minneapolis.

8 Diedrich Diederichsen, **On (Surplus) Value in Art**, Witte de With Publisher, Sternberg Press, Reflections 1, 2008, Rotterdam, NY, Berlin, p.44.

9 Indexing: surplus value, the balance power between social classes.

dizinsel olur”¹⁰. Marksist bakış açısından, “dizin” sınıfları sıraya koyma ve tanımlamadaki güç ilişkilerine işaret eder. Bununla beraber, öznel söylemlerin ortaya çıktığı ve uyumsuzluk yarattığı bunun gibi sanat projelerinde, “düzensiz” uygulamalar değerlerin yanında ticari değerinden bağımsız bir estetik deneyim yaratan kolektif güç olarak ortaya çıkar. Gillick, etkinliği yaratmadaki toplumsal birliktelik ile bunun yerel bir eylem olması arasındaki bağı açıklamayı dener: “İfadeler ortaya çıktıkları durumlardaki şartlara bağlıdır, ve varoluşları bir söylem alanı içinde başlar. Olay şeklindeki ifadeler düzensiz olan içinde önemlidir –elde varolan sanat bağlamının ötesinde bir fiziksel potansiyel sunan bir “konum” sağlarlar. Bir ifadeyi oyuna sokmak “bir noktada” bir olay yaratacaktır – ya da yakın geçmişi telafi etmek için yakın geleceğe yansıtılan bir olaylar dizisi”¹¹; çalışma esnekliğinden düzensiz kültürel alan içinde yerini bulan gereksizlik arasındaki geçişi biraz daha tarif eder.¹² Suriye Pasajı tecrübesini sanatçıların ihtiyaç fazlası bir çalışanın konumunu değiştirdiği (bu konumu düzelttiği de diyebiliriz) bir süreç temelli performans sergi ya da yalnızca kolektif ifadeyi, çalışma süreci esnasında gelişen düzensiz olana meydan okuyan bir yer olarak görüyorum. Gibson/Graham’ın sosyal artı değerlerin paylaştırılmasının etik açısından yerini bulmaya çalıştıkları iddialarına¹³ gönderme yaparken; belirli bir biçimde üretilmeyen ancak üretici olmayan tarafından talep edilen bir değerden söz edilmektedir. Bu durum ideolojik arkaplan aracılığıyla düzensiz ilişkiler peşinde olan güncel sanat uygulamalarının kolektif yerini açıklamaya ve beklendiği üzere etik konumlandırmayı sorgulamayı sağlayacak olan sosyal artı değerlerin paylaştırılmasını talep etmek adına kendilerini kurumsal yapıdan özgürleştirmelerine nasıl yardımcı olabilir? İfadeye ve hangi şartlarda düzensiz olacağına kim karar veriyor, ve bunları kim paylaşıyor, özelleştiriyor ve dağıtıyor?

10 p. 42-43, Ibid.

11 Liam Gillick, **Maybe it would be better if we worked in groups of three? Part 1 of 2: The Discursive**, E-Flux Journal, <http://www.e-flux.com/journal/view/35>

12 Mesela, Basso (Berlin) gibi diğer bir sanatçı kolektifini ele alırsak: belirli maddi bir bütçesi ve geliri olmayan, boş bir depo mekanı üzerinden işlemeye çalışan kolektif bir dizi etkinlik, performans ve yayın ağı gerçekleştiren Basso, Berlin kentinin alt kültür ve avangard eğilimlerinden beslenmekte. Basso sanatçıları, bireysel olarak üretimlerini devam ettirmekle birlikte, Basso mekanında toplaşma, bir araya gelme, ortak sanatsal üretimler gerçekleştirmekteler. Kurumsal bir eleştiri çerçevesinde, Basso mekanını geçici bir kuruma (örneğin müze gibi) ya da davet edildikleri galeri mekanına yerleşip hergün paylaşılan etkinlikler ve eylemler ile mekanı geçici de olsa dönüştürmektedirler. Basso, Yusuf Etiman tarafından koordine edilmektedir. www.basso-berlin.de

13 p.91, Gibson-Graham: “Sosyal artı değer an itibarıyla üretimde bulunmayanları (mesela çocuklar ve çok yaşlı insanları) desteklemek için kullanılabileceği gibi sosyal düzenin maddi ve kültürel altyapısını inşa etmek için de kullanılabilir. Bu şekilde etik kararların ve politik çekişmelerin potansiyeline sahiptir.”

Sanatçı Mürüvvet Türkyılmaz ile yaptığım görüşmede sanatçı yerleşik kurumsal yapıyla ilgili tereddütlerini anlatıyor ve sergi mekanının sürekli bir atölye (fabrika) mekanına dönüştürülmesini öneriyordu. Bu serginin yapısı bir apartman dairesinin (sergi mekanının kurulduğu yer) mekansal kimliğine bağlı olması beklenen süregiden bir fabrika alanı üzerine kurulmuştu. Kendini geçici olarak disiplinlerüstü (extradisciplinary) bir uygulama kurumu olarak yapılandırmaya girişen sergi, yeni bir özdeşünümsel (self-reflexive) katmanı oluşturmakta mıdır? Soruyu başka şekilde sormak gerekirse; bu özdeşünümsellik bir eylem midir? Holmes¹⁴’un bu kitapta yer alan metnindeki “direniş standartları” nosyonuna sahip dediği yapısal bir incelemeye sahip olduğu kesin. Ancak bu durumda, konumun gerçekliği ve İstanbul’daki altüst olmuş yararsız sanat kurumları ve ajanları göz önünde bulundurulduğunda bu standartlar nelerdir? Günümüzde, çoğu sanat projesinde ve sergide tüm disiplinlerüstü uygulamaların radikal politikalarla bağlantılı olmadığını deneyimliyoruz. Bana göre, bu sergi projesi bize radikal bir eylemin kesin biçimde tanımlanmış özerk bir yapıya ihtiyaç olduğunu akıldan çıkarımadan, özerkliğin standartları ve sınırları hakkında yeni sorular sordurabilir. Yine bu kitapta yer alan makalesinde Buden’in¹⁵ Agamben’e referans verirken güzel biçimde belirttiği gibi: “Kendi zamanımızı bir kriz olarak deneyimleme becerisine sahip değiliz...”; ki bence bu sergi projesi bir eleştiri eyleminin kısmi bir parçasını oluşturuyor. Eksik olan ise şu: daha fazla krize ihtiyacımız var...

14 Brian Holmes, **Disiplin-dışı Soruşturmalar: Kurumların Yeni Bir Eleştirisine Doğru**, (Bu kitap içinde).

15 “Bu günümüzdeki durum için tipiktir: ne zamanımızı kriz olarak tecrübe edebiliriz ne de bir eleştiri eylemi aracılığıyla öznel olmaya çalışırız. Klasik modernizm döneminde, kriz daima bir kırılma olasılığı olarak tecrübe edilmiştir ve eleştiri bu kırılmanın kendisi olmuştur. Bugün açıkça böyle bir tecrübeyi yaşayamıyoruz artık. Kriz ve eleştiri arasındaki etkileşimde artık herhangi bir tecrübe yoktur. Giorgio Agamben’in uyarısını basitçe yok saymak mümkün değildir: tüm zamanların en önemli tecrübesi bundan herhangi bir tecrübe çıkaramayacak olduğumuz gerçeğidir. Sonuç krize karşı kör ve sağır olan sabit bir eleştiridir, kısacası –mükemmel bir uyum!” Boris Buden, **“Krizsiz Eleştiri: Eleştirisiz Kriz”**, (Bu kitap içinde).

Kaynakça

Boris Buden, **Krizsiz Eleştiri: Eleştirisiz Kriz**, (Bu kitap içinde).

Diedrich Diederichsen, **On (Surplus) Value in Art**, Witte de With Publisher,

Sternberg Press, Reflections 1, Rotterdam, NY, Berlin, 2008

J.K.Gibson-Graham, **Postcapitalist Politics**, The University of Minnesota, Minneapolis, 2006.

Liam Gillick, **Maybe it would be better if we worked in groups of three?**

Part 1 of 2: The Discursive, E-Flux Journal, <http://www.e-flux.com/journal/view/35>

Türkçe Çeviri: Duygu Dölek

Brian Holmes, **Disiplin-dışı Soruşturmalar: Kurumların Yeni Bir Eleştirisine Doğru**, (Bu kitap içinde).

Ceren Özselçuk&Yahya M.Madra, **Psychoanalysis and Marxism: From Capitalist – All To Communist Non-All**, Psychoanalysis & Society Journal, 10, 2005.

P.Tan, A.Vidokle, **Social Engagement in art projects, conversation**, Muhtelif, no.1, 2006, editors: Pelin Tan, Ahmet Ögüt, Adnan Yıldız, İstanbul, 2006.

EMANCIPATION OF SPACE AND THE QUESTION OF AUTONOMY *

PELİN TAN

“The creation of instituting society, as instituted society, is each time a common world (kosmos koinos), the positing of individuals, of their types, relations and activities; but also the positing of things, their types, relations and signification – all of which are caught up each time in receptacles and frames of reference instituted as common, which make them exist together. ”

Cornelius Castoriadis¹

I guess there are two ways to find a base for a criticism of the “space” of art: Either the structure of space (physical and institutional) can be diffused with the production of collective desire; or a temporary space can be created in which critical practices can be constrained and lead to co-existing representations. Nowadays, in such cases, the artist here, has to deal both with her production from an ontological perspective, the form of her art and also with the cultural discourses in which she positions herself and acts. “Space” has a literal meaning here; it is simply the physical space. It is a focus point as this exhibition based on a temporary occupation of a space in order to work with the space and also emancipate any institutional frame. What does it mean to occupy temporarily a space in order to create actions, events and a certain kind of representation to pursue a collective desire (in which artists remain “singular”)? How can the artist relate her work to a space that has a strong spatial identity? Considering

* This text is part of the larger version **“Social Production in Art and the Question of Autonomy”** (Pelın Tan, edited by Liam Gillick).

¹ Cornelius Castoriadis, **The Imaginary Institution of Society**, (Trans.by K.Blamey), The MIT Press Cambridge, Massachusetts (original book 1975, Galimard, Paris)

the critique of the artist Mürüvvet Türkyılmaz² (during her visit to the exhibition *Relative Positions and Conclusions*); she mentioned that the exhibition didn't succeed in "emancipating the space". Does emancipating the space mean trying to create a space that is detached from its current/past spatial identity and memory? Or does it mean to attach a new meaning in order to create a new spatiality that would allow the constellation of representation of the singular works or participants that are taking place in the exhibition? The space was at the 4th floor of Suriye Pasajı (Suriye Passage, in the building of Suriye Han), which is situated in Beyoğlu, İstiklal Street. The site is currently overwhelmed by the gentrified cultural consumption identity of Beyoğlu, but also with the brutal past of 6-7 September (1955, Istanbul Pogrom against Istanbul's Greek Minority). Although the site hosts political demonstrations such as "Cumartesi Anneleri"³ İstiklal Street is highly institutionalized with contemporary art institutions and galleries. However, the rich constellation of the fragmented underground culture of Beyoğlu is somehow keeping the potentialities of avant-garde acts in the artistic realm that it still contains the possibility of an act of criticism. In this context, Türkyılmaz's opinion leads to several aspects that are worth discussing about the "common place" of this gathering in order to find out the base of the institutional criticism that has been aimed to pursue during this exhibition.

There is a dilemma about trying to find a "form" of art that is basically developed through the re-production of social relations but also about finding a practice that is searching for an "autonomy". I think the dilemma has several conceptual layers that are interrelated to each other; such as territory, surplus value, and discursive institutionalism. Basically, the structure of this exhibition was set-up as a temporary short term exhibition, which should be mainly considered as a collective, discursive inter-subjective production. In one of our conversations with Anton Vidokle, concerning the UNP project⁴, we were focusing on the ethics of local intervention in a community or

2 "Mekanın özgürleşmesi" içinde, mekanın duruşu, ki bu tarihi, belleği, yeniliği, eskiliği, vb. kendini varediş hallerini, sergi bünyesinde yaşatmak zor olabiliyor zaman zaman. Bu da, sergileme yöntemiyle, hem işleri hem de mekanı oldukça yoruyor, esir alıyor gibi geliyor bana. Bunu kırmanın bir yolu da, artık sergi mekanını kurmadaki hızlılık, bir tarihe yetiştirme telaşı, sanatçının sergileme süreciyle, işi üretim sürecindeki zaman farkı, atölye ve sergi mekanı arasında yaşanan boşluklar beni (kendi işimde de ulaşmaya çalıştığım gibi), sergileme sürecini, işi, sergi mekanını atölyeye dönüştürerek yaşamak, yaşatmak olabilir diyorum. (Mürüvvet Türkyılmaz)" – from the conversation with Pelin Tan, May 2009.

3 Saturday Mothers: Since May 1995 relatives of those who have "disappeared" in police custody have been holding a weekly vigil in Istanbul. <http://www.amnesty.org/en/library/info/EUR44/017/1998/en>

4 www.unitednationplaza.org

territory overwhelmed by the traumatic and political past⁵. UNP-Berlin took place as a series of seminars, performances and discussions on a certain context in a former space of a warehouse of a supermarket in one of the sites / squares of former socialist Berlin where Lenin's sculpture used to be. There were two main points that we focused with Vidokle on the process based projects that occupy local sites with an ideological framework and collective method: Firstly the role of the social engineering of such projects that could simply move into an institutional context and could lose its self-reflexivity in order to directly present the social realities (or mimics of social services). Secondly, we emphasized on the alienation effect and the ethics of locality of an art project landing and proceeding in a totally different locally-framed territory by remaining very naïve in ignoring the current realities and traumas of this territory. Concerning both points; establishing a school or a free education factory as a format of production of art⁶ should strongly relate to ideology and territorial references.

On the other hand, constructing such a format (for example this exhibition) on a further ideological base and at the same time creating a non-institutional space (which has the danger to fall into institutional trap by mimicking it) creates a dilemma inert in the artistic positioning. We might see this dilemma in the projects or representations of Borga Kantürk's and Pelin Tan's working rooms, offices, archives. Even though the projects and practice offers radical knowledge production and appropriation of institutional gestures, the projects still refer to institutional bodies. Here, I would like to focus more on the model of a factory, a working space as an exhibition, which is a format of a social production that in my opinion refers to an indefinable "surplus value" in the framework of community economy. What do I mean here as a social production? Is it in a discursive context or economical context? Do artists produce such work, which has a certain economical value or is this whole collective inter-subjectivity based on the distributed social surplus value that makes possible of such a format? What is the relation between collective art practices between "the existing flows of surplus value"?⁷

5 P.Tan, A.Vidokle, **Social Engagement in Art Projects, Conversation**, Muhtelif, no.1, 2006, Editors: Pelin Tan, Ahmet Ögüt, Adnan Yıldız, Istanbul.

6 I do use the term production not primarily as an economical value but as any type of form of art.

7 In their article (Ceren Özselçuk&Yahya M.Madra (2005), **Psychoanalysis and Marxism: From Capitalist – All To Communist Non-All**, *Psychoanalysis & Society Journal*, 10, p. 79-97), Özgelik and Madra define surplus value and its distribution that at the end of their argument they question the who and how reclaiming it could be a counter-hegemonic nodal: "For us, a relation to class is enacted whenever there is an effect stemming from the extent to or the form in which surplus-labor is produced, appropriated, and distributed. Hence, there are continuous attempts

In trying to construct a local ethics of distribution of social production and building a community economy Gibson/Graham asks: "How might non-producers of social surplus have a say in how surplus is generated, appropriated, distributed, and those to which it will not?"⁸. Before reaching to this question, the social surplus value here (in this exhibition) has been produced not only as an outcome of production of the artist who establishes and creates the events, seminars, archive, library based on certain discursive statements but also by the contribution of participants, who actually might have diverse practices in their own studios. According to this, generally, the model needs a "community" in order not only to create the environment, discursive space but also the surplus value that is a redundant production in several forms that takes place in the a free working art space or such an process based multiple model. The value created during the seminars and events also stems from the discursive relation of the site, city, institution that contains an open-ended risk. I will come soon to Gibson-Graham's question, but before I would like to dig more on the 'value' question. In trying to analyse the time-based labour and value compared with Marxian view and the changing art production/object; Diedrich Diederichsen is pointing out that: "Artworks and art projects are capable of articulating content and enabling aesthetics experience independently of their commodity form"⁹. As the artwork –beside its commodity value- is able to relate itself to other situations, conditions, knowledge, artworks and create other layers of relation, thus distribution is leading to social relation. I will relate to Diederichsen's explanation of an "index"¹⁰ where he asserts that the art object is no longer a physical but a metaphysical index: "It is a symbol within the social relation: in the differential production of its meaning and status in relation to other works. Its value, however, is determined in connection with its aura, and therefore indexically"¹¹.

to institute class relations at sites as diverse as households, universities, neighbourhoods, highways, and unions, as well as within translational corporations. Similarly, class relations are shaped by a variety of discourses (gender, political, legal, religious, ecological, as well as economic) that interrupt and re-channel the existing flows of surplus-labor or attend the production of qualitatively new ones. In turn, relations to class processes sustain certain political identifications and cultural claims at the expense of others, which are restricted from or completely deprived of accessing the flows of surplus labor... p.82, Özçelik/Madra. Further: "...In the absence of a counter hegemonic nodal point, these disparate "acts of reclaiming" could indeed easily be co-opted by the capitalist-all. We believe that the axiom of communism could serve as a useful counter-hegemonic nodal point that would impart a "surplus" meaning to each and every act of reclaiming..."p.94

8 J.K.Gibson-Graham (2006), **Postcapitalist Politics**, the University of Minnesota, Minneapolis.

9 Diedrich Diederichsen, **On (Surplus) Value in Art**, Witte de With Publisher, Sternberg Press, Reflections 1, 2008, Rotterdam, NY, Berlin, p.44.

10 Indexing: surplus value, the balance power between social classes.

11 p. 42-43, Ibid.

From the Marxian perspective, "index" is pointing out the power of relation in ordering and defining classes. However in such art projects in which discourses of subjectivities emerge and miss-match, the "discursive" practice appears as the collective in creating not only a value but also an aesthetics experience independent from its commodity value. Gillick tries to explain the link between the communal gathering in creating event and the meaning being it as a localized act: "Statements depend on the conditions from which they emerge, and begin their existence within a field of discourse. Statements as events are important within the discursive—they provide a "location" from which to propose a physical potential beyond the immediate art context. Putting a statement into play will create an event "at some point"—or a series of events projected into the near future to recuperate the recent past"¹²; as he further describes the shift between flexibility of working to redundancy that finds its place in the discursive cultural space.¹³ I consider Suriye Passage experience as a process based performative exhibition that the artists are shifting the positioning of a place of a redundant worker (let's say reclaiming the position) or only a place that defy the collective statement, the discursive that are developed through working process. As I refer to Gibson/Graham's claim¹⁴ that they try to find the ethical place for the distribution of social surplus value; the value that is not produced in any specific form but reclaimed even by non-producers. How can this help to explain collective places of contemporary art practices that pursue discursive engagements through ideological background and supposedly free themselves from the institutional structure in order to reclaim the distribution of the social surplus that might help to question the ethical positioning? Who is creating the statement, the discursive in which condition and who is sharing it and appropriating, distributing it?

12 Liam Gillick, **Maybe it would be better if we worked in groups of three? Part 1 of 2: The Discursive**, E-Flux Journal, <http://www.e-flux.com/journal/view/35>

13 For example, "Basso" another artist-run collective space that mainly organized by Yuşsi (Yusuf Etiman) in Berlin; is based in storage and collective budget. Basso produces a network of collective events, magazine/publication and performance. Basso is based on the sub-culture of Berlin and avant-gardes tendencies. The artists who are involved in Basso, continue their own practice while contributing Basso with other events, meetings and practices. When Basso is invited to a gallery for an exhibition project they temporary inhabit the space and continue their (sort of) non-institutional practice in gallery space. www.basso-berlin.de

14 Gibson-Graham, p.9: "The social surplus may be used to support those who are currently non-producing (such infants and some very old people) as well as helping to build and sustain the material and cultural infrastructure of the social order. It is thus the potential of ethical decisions and political contestation."

In my conversation with the artist Mürüvvet Türkyılmaz, the artist was explaining her hesitation about the established institutional structure, and suggesting the transformation of the exhibition space as an ongoing workshop (factory) space. This exhibition's structure is based on an ongoing factory space that was supposed to relate to its spatial identity of the apartment flat (the exhibition space where it was set up). Does the exhibition attempting to structure itself temporarily as an extradisciplinary practiced institution open a layer of self-reflexivity? Or we may ask other way around; is this structure a self-reflexive act itself? It is sure it has a constructive investigation that Holmes¹⁵ calls which has a notion of standards of resistance. But what are the standards in this case, considering the reality of the site and the overwhelmed useless Istanbul's art institutions and agencies? Nowadays, in most art projects and exhibitions we are experiencing that not every extradisciplinary practice relate to radical politics. In my opinion, this exhibition project might lead us to new questions about the standards and the borders of autonomy by keeping in mind that a radical act needs a certainly defined autonomous body. As Buden¹⁶ inserts well when he refers to Agamben that "we are not able to experience our times as a crisis..." which I think that this project is partly a subject of an act of criticism. The only missing thing is: we need more crises.

¹⁵ Brian Holmes, **Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions**, <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/en>, and in this book.

¹⁶ "This is typical for today's situation: neither are we able to experience our time as crisis nor do we try to become subjects through an act of criticism. In the time of classical modernism, crisis was always experienced as an actual possibility of a break and criticism as this break itself. Today we are obviously not able to make such an experience any more. There is no experience whatsoever of an interaction between crisis and critique. One cannot simply ignore the warning of Giorgio Agamben - that one of the most important experiences of our times is the fact that we are not able to make any experience of it. The result is a permanent criticism, which is blind for the crisis, and a permanent crisis, which is deaf for the criticism, in short - a perfect harmony!" Boris Buden, **Criticism without Crisis: Crisis without Criticism**, <http://eipcp.net/transversal/0106/buden/en>, and in this book.

Bibliography

Boris Buden, **Criticism without Crisis: Crisis without Criticism**, <http://eipcp.net/transversal/0106/buden/en>, and in this book.

Diedrich Diederichsen, **On (Surplus) Value in Art**, Witte de With Publisher, Sternberg Press, Reflections 1, Rotterdam, NY, Berlin, 2008

J.K.Gibson-Graham, **Postcapitalist Politics**, The University of Minnesota, Minneapolis, 2006.

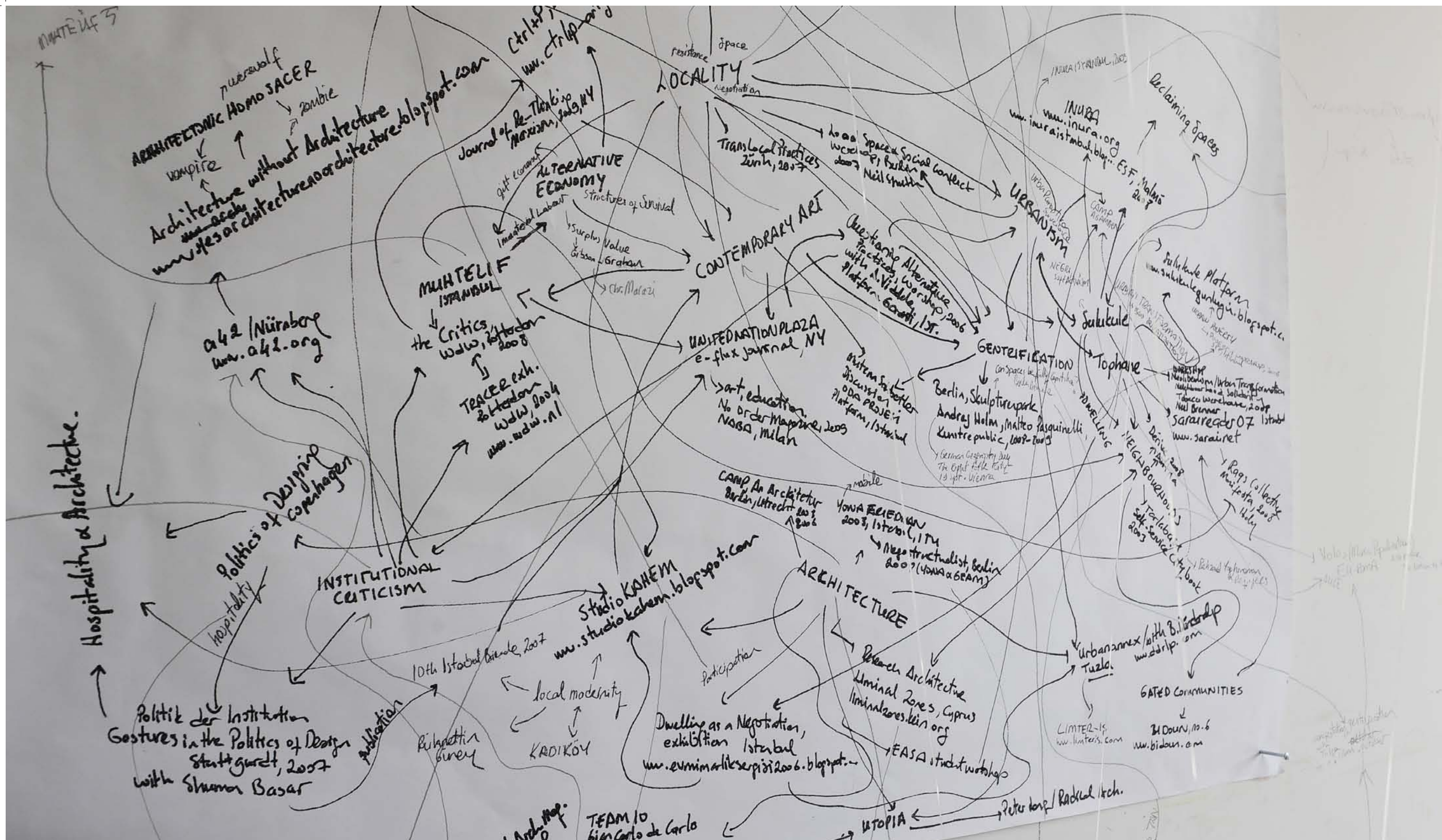
Liam Gillick, **Maybe it would be better if we worked in groups of three?**

Part 1 of 2: The Discursive, E-Flux Journal. <http://www.e-flux.com/journal/view/35>

Brian Holmes, **Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions**, <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/en>, and in this book.

Ceren Özselçuk&Yahya M.Madra, **Psychoanalysis and Marxism: From Capitalist – All To Communist Non-All**, *Psychoanalysis & Society Journal*, 10, 2005.

P.Tan, A.Vidokle, **Social Engagement in art projects, conversation**, Muhtelif, no.1, 2006, editors: Pelin Tan, Ahmet Ögüt, Adnan Yıldız, Istanbul, 2006.



ALINTILAR

EXCERPT

ASHKAN SEPAHVAND

Kültürel Özgürlük Kongresi 8 Mayıs 2009'da 13. oturumunu yeni atanmış Uzlaştırma Mercii Yöneticisi F. Zahir Mibineh'in yaptığı açılış konuşmasıyla başladı. Mibineh'in yaptığı konuşma uzlaştırmanın gerekliliği, kişisel vekillik, cehalet, merhamet, ihtiyaç fazlası ve birikim başta olmak üzere çeşitli konular içeriyordu. Konuşmayı tabiri caizse geleneklere provokatif biçimde karşı çıkan bir tavırla yaklaşan tutarsız malzemelere ait istisnai bir dilsel "harita" olarak ilgi çekici buldum. "Yeni Bir Değişimciliğe Doğru" başlıklı konuşmanın metninden alıntılar aşağıdadır:

Biliyorum ki burada toplananları büyük mücadeleler bekliyor: Gelecek belli belirsiz, çok yakında, çok hızlı. Uzun yıllar, "Büyük Değişim" adını verdiğimiz harekete şüpheyle yaklaştım ve hatta geçmişte ona karşı çalıştım. Bugün hâlâ, uygulanıyor olduğu haliyle inanıyor değilim, ancak temel değerlerini benimsemiş durumdayım: Düzenleme, birleşme, ideolojik konumlama, savaçılık ve avangard. Bugün burada "Yeni bir Değişimcilik"ten söz edeceğim, bu değişim şimdiden, benim de farkında olmadan parçası olduğum ve en nihayet sanatın gündelik hayatla olan ilişkisinin karmaşıklığı sayesinde mümkün olan etrafımızdaki tüm

The Congress for Cultural Freedom commenced its 13th session in Berlin, Germany on May 8th, 2009 with a keynote address by the newly appointed Director of the Agency for Mediation, F. Zahir Mibineh. The material in his lecture covered a range of topics, notably the necessity for mediation, subjective agency, non-knowledge, pathos, surplus and accumulation. I found the lecture interesting as an exceptional linguistic "map", so to speak, of discursive material approached in a provocatively iconoclastic manner. Excerpted transcripts of his address, entitled "Towards a New Transitionism", follow:

I know that amongst those gathered here, we have great challenges at stake – the future looms before us, having come so near, so fast. For many years, I was skeptical of the movement we know as the "Great Transition" and I, in the past, have even worked against it. I still, to this day, do not believe in it as-it-has-been-practiced, but I do adhere to its core values: regulation, unity, ideological positioning, militancy, the avant-garde. I am here to speak of a "New Transitionism", one which is already taking place on all levels of art and culture around us, one in which I have, unconsciously, been a part of and one that, ultimately, is

sanat ve kültür düzeylerinde gerçekleşmeye başladı. Bugün, uçağı hep beraber havalandırmalı ve Yeni Değişimciliğe doğru ses hızında uçmalıyız.

Birçok meslektaşımın aksine, Değişim'in politikadan arınmış bir sanattan ya da politik güdülerle başlamış ancak sonunda tamamen sanatsal kaygılar taşıyan bir sanattan oluştuğuna inanmıyorum. Sanat politiktir ve ancak böyle olabilir.

Bence "Politik" olanın ne anlama geldiği konusunda bir kafa karışıklığı mevcut. Politik bir sanat politikayla ilgilenen sanat değildir, en azından ulus-devletlerin yönetimi ve birbirleriyle olan ilişkileri düzeyinde. Medyanın çıkış noktası işlevini görecektir ya da yalnızca görüş ve muhalefeti kaydedip sunacak bir sanat değildir. Dahası, yalnızca "eleştirel" de olamaz. Ayrıca hedefi de devrim değildir.

Politik sanat hayatın yaşanması için bir alandır. Geleceğin sanatıdır, onun içinde yaşamaya ve ölüm aracılığıyla yaşama son vermeye dair bütün deneyimler insanoğlunun kolektif sanatsal eylemi olarak algılanır. Sırf bu nedenle hepimiz birer sanatçıyız. Ölüm anımız dahil hayatımızın tüm anlarını –ve onun ötesinde yatanları- bizim de katkıda bulunduğumuz kolektif bir sanat eserinin bir parçası olarak görürsek.

Politik bir sanat yaşamla onu düzenleyerek, kimi dahil edip etmeyeceğine karar vererek ilişki kurar; yaşam süreçlerini idare etmekle ilgilidir, savaşı sürdürebilir, öldürebilir. Politik bir sanat tehlikeli biçimde öldürücüdür ya da bu potansiyele sahiptir. Kendi etki alanı ile "gerçeklik" hissi yaratan şey arasındaki sınırdan çekinmemeli; ölüm, acı çekme ve trajediye de geçmiş ya da gelecekteki uzak anlarımı gibi, başka yerlerimi gibi, çalışma, düşünme, temsil ya da yorum nesnelerimi gibi de yaklaşmamalıdır. Politik bir sanat yazı yazmaz, eyleme geçer. Eyleme geçer, kimi zaman kör

possible through the complexity of art's relationship to everyday life. Today, we must board the plane together and fly at the speed of sound towards a New Transitionism.

Unlike many of my colleagues, I do not believe that the Transition is composed of an art that is de-politicized or an art that commences with political motives but in the end remains purely artistic in its concerns. Art is and can only be political.

I believe there is a sense of confusion as to what the "political" actually means. A political art is not one interested in politics, at least on the level of the administration of and interaction between nation-states. It is not an art that acts as an outlet of the media or one that simply registers and represents opinion and dissent. Furthermore, it cannot solely be "critical". Revolution is also not its goal. A political art is a space for the living of life. It is the art of the future, in which the total experience of living and ending a life through death becomes recognized as the collective artistic activity of mankind. For only in this sense are we all artists – if we view every moment of our life, including the moment of our death – and what lays beyond – as part of a collective art work on which we are all collaborating. A political art engages with life by regulating it, deciding who it includes and excludes; it is concerned with managing life processes, it can wage war, it can kill. A political art is dangerously fatal, or has the potential to be. It should not shy away from the boundary between its own domain and what it senses to be "reality", nor should it simply approach death, suffering and tragedy as distant moments in the past or the future, as elsewhere, as objects of study, meditation, representation and/or commentary. A political art does not write; it acts. It acts, sometimes blindly, sometimes stupidly and sometimes



biçimde, kimi zaman aptalca ve kimi zaman da bir devlet yönetiminin yapacağı biçimde toplumun menfaatleri uğruna: Fikir birliği ve muhalefet arasındaki uygulama temelli bir gerilim aracılığıyla. Böylece politik bir sanat, sanatın kendisi için başka bir insanın canını alabilir. Bunu cinayet olarak görmemek gerekir. Aslında kurtarıcıdır. Çünkü insanlığın malzemesi böylece kendi varoluşundan daha büyük bir amaca hizmet edebilir.

[...]

Burada bulunan bizler için, söylediğim şeylerin çoğu Büyük Değişim'e dair bildiklerimiz açısından tanıdık gelecektir. Benden önce gelenlerden beni ayıran ve Yeni Değişimcilik'e doğru yönelmeye dair vurgumu konumlandığı şey son derece öznel bir gerekliliği ifade etmemde yatıyor: Tüm kültürel aktivite alanlarına politik düzenleme uygulamalarını sızdırmak. Paradan, kurumlardan, şirketlerden, devlet dairelerinden, bürokrasiden, teröristlerden, suçlulardan, şizofrenlerden, seri katillerden, ajanlardan ya da en önemlisi her sabah uyandığımızda hayatta aldığımız risklerden korkmamamız gerekiyor. Sanat dışında kalan tüm aktivite alanlarıyla, “sanat” sözcüğünü duyduklarında büyük bir keyif alan ya da sanatı iyiliksever, görüntü pazarlayan bir stratejinin parçası olarak gören alanlarla işbirliği yapmalıyız. Sanatı donmuş, formal tasarım nesneleri haline getirerek tarihselleştiren ve ona değer biçen kurumlarla bile işbirliği yapmalıyız. Daha büyük, daha iyi, daha sansasyonel bir sanat talep ettiğinde paradan da korkmamalıyız. Bilincin her yanı körlük ve kararsızlık noktalarına yöneltilmişken toplumda görülmeye değer şeyleri haber verecek bir alan yoktur. Eylemlerimiz nasıl algılanacağımızı belirler. Gerçek hayattaki eylemlerimizin,

for the supposed greater good of a community in the same way that the administration of a government does: through a praxis-based tension between consensus and dissent. In this manner, a political art can take the life of another human for the sake of art itself. This should not be seen as murderous. It is indeed redemptive, for the material of humanity itself can thus be used for a greater purpose other than its own existence.

[...]

For us here, much of what I say sounds familiar in the terms of the Great Transition as we have come to know it. Where I differ from my predecessors and where I position my emphasis on moving towards a New Transitionism is in my articulation of an extremely subjective necessity: to infiltrate all spheres of cultural activity with the praxis of political regulation. We must not be afraid of money, institutions, corporations, government agencies, bureaucracy, terrorists, criminals, schizophrenics, serial killers, spies, or, most importantly, the risk we place our lives in every morning when we wake up. We must collaborate with all fields of activity outside of art, fields which maintain a certain amusement whenever they hear the word “art”, or who view art as part of a philanthropic, image-marketing strategy. We must even collaborate with institutions that historicize and valorize art into frozen, formal objects of contemplation. Nor should we be afraid of money when it demands bigger, better, more sensational art. There is no room in a society to denounce spectacle when every inch of consciousness has been spectacularized to the point of blindness and ambivalence. Our actions will determine how we are perceived. We must not step outside of the way we

düşüncelerimizin, konuşmalarımızın, rüyalarımızın, korkularımızın ve yaptıklarımızın dışına çıkmamamız gerekir. Sanat bir soyutlaştırma değildir; özneliğimizi ve etrafımızdaki dünyaya dair nesnel algılarımızı oluşturan her şeyin yoğunlaştırılmasıdır. Bu anlamda, kendimizi sanatla donatabilir, vücutlarımızı satabilir, sevdiklerimizi sakatlayabilir, sahte evraklar düzenleyebilir, mantıkdışının diyarına giriş yapabilir, ajanlara, mültecilere, göçmen işçilere, call-center çalışanlarına, para aklayıcılara, olmayan yerlerde varolan anonim kişilere dönüşebiliriz: Sermayenin çarpık mantığının, politikanın ikiyüzlü biçimde insan hakları üzerinde duruşunun, sahipsiz toprakların kanalizasyonlarının, gecekondulu mahallelerinin, korsan gemilerinin, ayırma bariyerlerinin ve nükleer silah saklama tesislerinin kör noktalarında.

[...]

Kurtuluş, devrim ya da selamet istemiyoruz. Yıkım, kaos ve felaket talep ediyoruz.

Anıtları yok ederek onların anıtlarını yaratmak istiyoruz. Nükleer silahları hezeyan dolu akıl hastalarına vermek ve sebep olacakları hasarı görmek istiyoruz.

Kredi kayıtlarını yok etmek ve dünya ekonomisini büyük bir karışıklığa sürüklemek istiyoruz. Paranın değerini hiçbir değeri kalmayınca kadar yükseltmek istiyoruz. Dünyayı sarsmak ve gökyüzünü bombalamak istiyoruz, tayfunların dünya başkentlerini asit yağmurlarıyla harap etmesini umuyoruz.

Öncelikli felaket üretiminin para birimini sağladığı ve bu birimin “sanat” olarak bilindiği yeni bir ekonomi hayal ediyoruz. Yeni Değişim bizden gözlerimizi kapatmamızı ve körmüş gibi davranmamızı, dünyaya hayal

act, think, talk, dream, fear and do in real life. Art is not an abstraction; it is an intensification of everything that comprises our subjectivity and our material sensation of the world around us. In this sense, we can arm ourselves with art, sell our bodies, mutilate our loved ones, forge our papers, enter the realm of non-logic, transform into agents, refugees, migrant laborers, call center employees, money launderers, incorporate identities that exist in non-places: the blind spots of global capital's skewed logic, of politics' hypocritical insistence on human rights, the no-man's land of sewers, shanty towns, pirate ships, separation barriers and nuclear weapons storage facilities.

[...]

We are not asking for redemption, revolution, salvation. We are demanding destruction, chaos, catastrophe.

We want to create memorials to memorials by destroying all of them. We want to give nuclear weapons to raving lunatics and wait and see what havoc they will cause.

We want to destroy credit records and plunge the world economy into massive confusion. We want to inflate money until it is worthless. We want to salt the earth and bomb the sky, hoping that hurricanes will destroy world capitals with acid rain.

We imagine a new economy, one in which pre-emptive disaster-production provides currency and this currency is known as “art”. The New Transition demands that we close our eyes and pretend that we are blind, approaching the world through our imagination, allowing for our dreams to merge with our sensations, our fantasies with our perversions, our inner visions with the action of our hands in and on the world.

gücümüzle yaklaşmamızı; hayallerimizin duygularımızla, fantazilerimizin sapkınlıklarımızla, içgörülerimizin elimizdeki ve dünya üzerindeki eylemlerle birleşmesine izin vermemizi ister.

Meslektaşlarım, biz artık gerçeğin peşinde değiliz, bir açıklama da istemiyoruz: Böylesi bir çaba zamanımızın ıstırapı olmuştur. Bunun yerine, ölüm ve çürümenin yegane gerçeği aracılığıyla gerçekliğin anısını kutlamak ve bu anlayışın dünya üzerindeki uygulaması aracılığıyla yolumuzu çizmek istiyoruz. Söylediğim şeyde mesihsel bir söylem yoktur: Dünyayı geleceğin sanatıyla doldurmak ardından barış ve refah dolu bir dönemin geleceğini ifade etmez, nihai tiranlık bir kez tamamlandığında Kurtarıcı'nın Yeni Babil'i kurmak üzere geleceğini ümit etmez. Geleceğin sanatı dünyanın yıkılmasının ardından kendimizi başka bir yerde bulmamızın peşindedir: Üzerinde yaşadığımız dünyaya artık ihtiyaç duymadığım bir "öteki" dünyada. Bu gerçeği inkâr ettiğimizde onu hayal gücümüzün çevirdiği dolaplara, her kadın ve her erkeğin birer sanatçı olarak sahip olduğu sondan bir önceki araca ifşa eder.

İnsanın hayal gücü derin ve zalimdir: Fakir fabrika işçisinden şirket yöneticisine, dokunulmazdan preense arzularımızdan geçerek ceplerimize, ofislerimize, tatillerimize, uçak yolculuklarımıza, TV önünde geçirdiğimiz zamanlara sızar. Geleceğin sanatı şimdi ve buradadır, içimizde, ruhlarımızdadır; gözlerimizi son kez kapatıp parlak bir beyaz ışığı, ölüm anında beynin yaydığı endorfinin yarattığı kıvılcımları gördüğümüzde oradadır.

[...]

Colleagues, we are not seeking a truth anymore, nor do we want an explanation; such an effort has been the suffering of our times. Instead, we want to memorialize truth through the single reality of death and decay and work our way to this understanding through its implementation in the world. There is no Messianic discourse in what I say – filling the world with an art of the future does not imply that afterwards a period of peace and prosperity will flourish, nor does it hope that once ultimate tyranny has been fulfilled that then the Savior will return to establish a New Babylon. The art of the future seeks the earth's destruction so that we may find ourselves elsewhere – in an "other" world that no longer needs this current one in which we live. Once we deny this reality, we expose it to the machinations of our imagination, the penultimate tool that every man and woman has as an artist.

The human imagination runs deep and bloody – it seeps through our pockets, our offices, our vacations, our plane rides, our time in front of the TV, through the will of the lowly factory worker to the corporate executive, from the untouchable to the prince. An art of the future is here and now, in ourselves, in our souls, visible when we finally close our eyes for the last time and see a shining white light, sparks set off by endorphins released in the brain at the moment of one's death."

[...]



Pelin Tan Artı Değer / Surplus Value

İnci Furni
wha wha



BİR ÇALGI PARÇASI OLARAK BEDEN BODY AS A PIECE OF INSTRUMENT ULUS ATAYURT

20. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren siyaset felsefesinde bir “bedene geri dönüş” eğilimi ortaya çıktı. Bu biraz da, daha yapısalcı sol fikriyatın çare olmadığı ya da olamayacağı kanaatinden kaynaklanıyordu: Bir tür en saf savunma hattına ve en basite geri dönelim çabasıydı. “Beden siyaseti”nin çok kabaca hedefi – mesela feminist kuram ve eylemde çokça zikredilen “queer” fikri gibi – bedeni sarmalayan ve onu uysal hale getiren, “sağaltan” bir dizi iktidar pratiklerinin beden adına yadsınması; bedenın özgürleştirilmesi idi. Bedene hükmeden, onu disipline sokan iktidar mekanizmaları aynı zamanda, onun potansiyelini işgücü olarak da kir alıyor. Yani bildiğimiz “emek gücünün kiralınması” ve “beden siyaseti” arasında aslında büyük bir tezat yok. Zaten kiralama işini hemen hepimiz yapıyoruz.

Bu bedeni (ya da onun emek potansiyelini) kiralama işi niteliksel ve niceliksel olarak epey farklılık gösterebilir. Örneğin Suriye pasajında 19. yüzyılda faaliyet gösteren matbaanın bir çalışanı ve pasaj gelecekte kuvvetle muhtemel

civardaki birçok tarihî yapı gibi butik otel/alışveriş merkezi olduktan sonra orada çalışacak komi içerik açısından farklı işlerle meşgul olacaklar. Ancak ikisi de arzu dolu bedenlerini bir süreliğine uysal işlevlere devşirecekler.

Bendenlerimizin kompleks yapısı, yaşayan ve dönüştürebilen ve dolayısıyla iktidarın tahakküm yöntemlerine göre farklı şekillerde işlevselleştirilebilen özellikleri aslında İstanbul ya da “dünya kenti” olma iddiasındaki diğer kentlerin son yıllarda geçirdikleri hem söylemsel hem de pratik dönüşümlerden de anlaşılabilir. Hizmet sektörleri sanayinin yerini alıp sanayi daha ucuz işçilerin diyarına uçarken; garsonların, memurelerin, call-center çalışanlarının, tasarımcıların sayısı 19. yüzyılın tekstil işçilerini geçecek mi diye beklerken; yeni nesil – örneğin – Kağıthane’deki tersanelerde işçilik yapan anne ve babalarından başka bedensel iklimlerde çalışıyorlar.

Kabaca “proleterya (emeğini satan)”dan “prekarya (güvende olmayan)”ya geçiş diye adlandırılan ancak tüm

hayatı sarmalayan bir değişim bu. Elio Petri’nin fabrikadaki makineye seksi bir objeymiş gibi arzusunu kusan işçisinden (İşçi Sınıfı Cennete Gider), Hans Weingartner’in lokantadaki mesaisi sonrası Mercedes marka arabaları çizen garsonuna (Yağlı Yıllar Geride Kaldı) giden bir süreç. Tabii ki bu, her coğrafyada aynı şekilde bir döşümün olduğunu söylemiyor. Çin’in güneydoğusunda proleterya devam ediyor. Ancak Şangay’da prekaryanın – ortaya çıktı çıkalı – sayısı giderek artıyor. Beden ve onun “kira pratikleri” de hızla değişiyor. Ancak bunun bir istisnası olmasa da anomalisi diyebileceğimiz bazı meslekler de mevcut. Bunlardan biri de müzisyenlik, özelinde de müzik icra eden enstrümantalistler.

Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nde Suriye Pasajı’na yakın Galata bölgesindeki iki yüz kadar haraphanede, yani meyhanede, insanların “işret edip hanende ve sazendeğah ile hay ü huy ettiğini” anlatıyor. Yani yüzlerce müzisyen Galata’da efkar dağıtan binlerce insana müzik yapıyor. 17. yüzyılda bu yana onlarca meslek yaratıcı yıkım vesilesiyle geride kalırken aradan geçen 350 sene içinde ise İstanbul’da hâlen ucuz emek olarak müzisyenlik devam ediyor. Hatta “küresel kent” gölgesinde kentsel söylem bir tür tarih-kültür-turizme tekabül etmeye başlayıp, tarihi kent merkezini “temizleme” amaçlı yıkımlardan Sulukule gibi müzisyen mahalleleri nasibini alırken, şizoit bir edayla Roman müziği tüketim kodlarında başat bir konum elde ediyor. Rakı reklamlarında, dizilerde arz-ı endam edebiliyor. 17. yüzyılda sarhoş gemicilerin meyhaneleri ile Nevizade dekoru arasında elbette epey bir fark var. Ancak müzisyenin bedeni ve çalgısıyla kurduğu ilişki arasındaki fark o kadar büyük değil.

Son 30 senede gezegen nüfusu içindeki gelir dağılımında giderek artan adaletsizlik kültür endüstrisi çalışanları için de geçerli. Kapital merkezi metropollerde çalışanların %2-3’üne

denk gelen kültür endüstrisi çalışanlarının büyük bölümü piramidin altına dolaşırken yukarıdaki birkaç star (star-oyuncu, star-müzisyen, hatta starkitekt, vs.) küresel-sınıfsal paylaşımın tablosunu bir turnosol gibi Türkiye’ye uyguluyor. Bu “kültür işçiliği” arasında klasik “amale”liğe yakın, yoğun-emek mesailerinden biri de kayıt stüdyosu çalgıcılığı: Çeşitli muhteviyattaki starların arkasında çalarak parça başı ücret alan kemancı, akordeoncu, udi, vb. Aslında beden ile bunca zamandır kurduğu bağı görece koruyan ve bedeni sanki kullandığı “makinenin bir parçası”ymışçasına hissettiren nadir mesleklerden biri müzisyenlik. İnci Furni’nin birkaç aletten devşirilmiş, aksamı mekanik, ama aynı zamanda özofagus borusuna, başka organlara da benzeyen dokularla bezenmiş “insan-enstrümanı” yüzyıllardır sermaye biriktikçe bedenlerimiz üzerinde artan iktidardan azade olmayan ama değişime doğası gereği kendi meşreplerinde katılan çalgıcıların, nota skalamızda olmayan bir sesi, “x “notasını” çıkarmak için kullandıkları bir alete benziyor.

Starting with the second quarter of the 20th century, a movement of “returning to the body” appeared in the philosophy of politics. This somehow grew out of the belief that the leftist structuralist ideas did not or could not help: it was kind of an effort to return to the purest and simplest line of defence. The aim of “body politics” was roughly –as the idea of “queer” largely mentioned in feminist theory and action– to reject a series of practices of power that wraps, tames, and “treats” the body; to liberalize the body. The power mechanism that dominates and disciplines the body also hire its potential as labor force. In other words, there isn’t a big contradiction between “hiring labor force” and “body politics”. We all do the hiring anyway.

The hiring of the body (or its work potential) may differ in quality and quantity. For instance the worker of a printing house operating in Suriye Passage during 19th century, and the bellboy who would work there after the passage most probably turns into a hotel/shopping arcade like most of the historical buildings in the neighbourhood will be kept busy doing different kind of works. However they both will have to recruit their lustful bodies to tame works for a while.

The complex structure of our bodies; their characteristics that are living, transformable and thus able to be functionalized in different ways according to the ways of domination of the power can actually be seen in the recent transforms of discourse and practices that Istanbul or other cities that claim to be a “world city” had. As services sector replaced industry and industry flew to the land of cheaper workers; as it is expected to see if the number of waiters, clerks, call-center workers, and designers will exceed the number of textile workers of the 19th century; the new generation is working in different physical climates than –for example– their

parents that worked in the shipyards in Kağıthane.

This change can roughly be called as a transformation from “proletariat” (selling labor) to “precariat” (not safe) but it is actually a change that enfolds the whole life. It is process that goes from Elio Petri’s workman who brings up his lust towards a factory machine as if it ia a sexy object (Proletariat Goes to Heaven) to Hans Weingartner’s waiter who scratches Mercedes cars after his shift in the restaurant (The Greasy Years are Over). Of course, this transformation has not occurred the same way everywhere. The proletariat proceeds in the southeast China. However, the precariat in Shanghai increases in number –since the day it appeared. The body and its “hiring practices” are changing rapidly as well. But still, there are also jobs that can be considered as an anomaly, not an exception. Ancak bunun bir istisnası olmasa da anomalisi diyebileceğimiz bazı meslekler de mevcut. On of them is being a musician, especially being an instrument performer.

In his Book of Travels, Evliya Çelebi tells that in the Galata region close to the Suriye Passage, people used to drink and enjoy the singers and musicians in around two hundred taverns. That is, hundreds of musicians used to play music for thousands of people cheering themselves in Galata. Since the 17th century many jobs had been lost due to creative destruction while in 350 years being a musician is stil valid as cheap labor in Istanbul. Moreover, as the urban discourse in the shadow of “global city” starts to correspond to some kind of history-culture-tourism and musician neighbourhoods such as Sulukule get their share of the destructions that aim to “cleanse” the historical city center, in a schizoid manner the Roman music gains a dominant position in the consumption codes. Of course, there are many differences between the taverns of drunken sailors in 17th century and the setting of

Nevizade. However there is no big difference in the relationship between the musician’s body and instrument.

The injustice in the income distribution of the world population during the last 30 year also affects the workers of the culture industry. The culture industry workers who constitute around 2-3 % of the metropolises that are the center of the capital mostly stays below the pyramid while a few stars (star-actor, star-musician, or even starchitect, etc.) on the top apply the global-class share charts to Turkey just like turnsole. Among those “culture workers” one of the most hard-labor workers that work close to being a “workman” are the instrumentalist that work in recording studios: the musicians playing behind several stars getting paid per piece while they play the violin, accordion, lute, etc. In fact being a musician is one the rare jobs that maintains its bond with the body and makes the body feel as if it is a “piece of the machine” it uses. İnci’s “human-instrument” that combines several tools with mechanical components and also looks like the esophagus tube and other organs is like an instrument that the musicians who are not freed from the power that increases as the capital accumulates but are also joining the change naturally in their own spirit use to play a sound that is not on our note scale, the “x note”.

Translated by Duygu Dölek

GAYRİ MADDİ EMEK ÜZERİNE NOTLAR:

BURAK ARIKAN - DENİZ GÜL

Deniz Gül: Her şey bundan birkaç ay önce çok sıkılmamla başladı. İmajlara bakıyorum, insanların işlerine bakıyorum, film seyreliyorum, sergilere gidiyorum. Peki, ne yapıyoruz biz? Böylesine üretim bolluğu ve tıkanıklığı içerisinde, belki kendimizi tekrar ederek, ne yapıyoruz? Sanat eleştirisinin olmaması, kimsenin yaptıklarımızı yazmıyor olması, kendi kendimizi yazar ve yaptıklarımızı olumlar hale gelmemiz... Sıkıntımız nedir? Bunu tartışmaya açalım, görünür kılalım. Birbirimizi terbiye edelim, yaptıklarımızı ortaya çıkaralım ve bunlar üzerine tartışalım. Bu konulara değinen blog yazılarının üzerine Borgia Kantürk'ün daveti, bugün Burak Arıkan'la gayri maddi emek konusunda konuşmamıza zemin hazırladı. Bu konuşmanın bağlamını şunlar oluşturuyor; sanat üretimi, sanat ürünü, sanat sistemi, sanat ekonomisi, sanat servisi... Daralan alan, görsel üretimi, gösteri üretimi, yepyeni bir gerçeklik üretimi, kopyalama, yapıştırma ve dağılım. Burak, sistem üzerine çalışan bir sanatçı; uzun yıllardır internet, ağ ve teknolojiyi kullanan işler yapıyor. Bu bir sanatçı sunumu değil, dolayısıyla konuşmanın, sizin sorularınızla, yorumlarınızla birlikte yürümesini istiyoruz. Konuşma boyunca sanatsal üretimle gayri maddi emeğin ilişkisine ve bu ilişkinin nasıl evrildiğine yoğunlaşacağız. Klasik tanımla "maddi olmayan emek"le başlayalım.

Burak Arıkan: Bir süredir maddi olmayan emeği kaynak olarak kullanıp bunun üzerine çalışıyorum. Gayri maddi emek ya da manevi emek dediğimiz şeyin ne olduğu ve kültürel üretimdeki yeri üzerine konuşmadan önce bunun tanımını açmaya çalışacağım. Gayri maddi emek, basitçe, "Maddi olmayan haliyle emek" demek. "Kol gücü olarak emek" kavramından çoktan ayrıldık. Servis ekonomisinde yaşıyoruz, bugünkü işçiler ister bankada ister fabrikada olsun, harcadıkları emeğin sonucu olarak bilgi üretiyorlar. Bu tarz üretimin değeri her zaman hesaplana-biliyor; birisine danışmalık yapmışsam ya da bir bankada, restoranda servis veriyorsam karşılığında para alıyorum. Antonio Negri ve Michael Hardt'ın "Empire/İmparatorluk" kitabında servis olarak yapılan her işe, gayri maddi emek deniyor. Maurizio Lazzarato'nun yazdığı metinde ise gayri maddi emek ikiye ayrılıyor: Bir tanesi iş saatleri içinde servis üreten emek, diğeri de iş dışında, yolda yürürken, alışveriş yaparken, sosyal hayatın içerisinde yapılan üretimin emeği. Bunun pratik bir örneği şu: Markalı ayakkabı giymişim, arkadaşım bunu gördüğü için o markayı satın alıyor. Ben burada ayakkabıyı tavsiye etmiş oluyorum, bilinçli ya da bilinçsiz. Yaşarken bir değer üretiyorum, o değer de ayakkabı fir-

masının kendisine gidiyor. Bu tanım yüz küsur yıllık bir tanım; Marx'tan başlıyor bugüne kadar geliyor. Felsefe ve politik ekonomi alanlarında derinlemesine tartışılmış bir konu.

DG: Klasik anlamda maddesiz üretime referans veren emekten ve kültürel içeriği üreten etkinlik bakımından, normalde iş olarak kabul edilmeyen bir dizi etkinlikten bahsediyoruz. Diğer bir deyişle, kültürel ve sanatsal standartları, modayı, zevkleri, tüketici normlarını ve stratejik olarak kamuoyunu belirlemeye, kurmaya yönelik etkinliklerden bahsediyoruz. Niçin sanatsal üretimi gayri maddi emekle ilişkilendiriyoruz?

BA: Sanatçının iş yaptığı ve yapmadığı zaman ayrı olabilir ama çizgiyi çekmek o kadar da kolay değil. Hatta sanatçının hayatının, üretimin kendisi olduğu üzerine tartışmalar yürütülür. ("Life as art / hayat olarak sanat" meselesi) Bunun içinde manevi olan ve maddi olan arasındaki belirsizlik söz konusu. Neresinde maddi, neresinde manevi oluyor, neresinde karşılığında para alıyor, neresinde almıyor? Bunlar son derece belirsiz. Sorun bu belirsizlikte, iç içe geçmişlikte, karmaşıklıkta ortaya çıkmaya başlıyor. Geçen gün Elmas örnek vermişti: İstanbul Bienali'ne katılmış bir sanatçı İstanbul'da dolaşiyor, çok az parası var – belki çok az harcırah almış – zar zor geçiniyor. Ama kendi sanat eseri Zürih'ten İstanbul'a 10.000 dolar tutarında bir sigortayla geliyor. Bu uçurumun sebebi nedir? Bu paranın içinde hangi pay sahipleri saklanıyor? Bienal sistemi ne tür bir karmaşa ki sanatçının harçlığı ile eserinin değeri arasında böyle bir fark var?

DG: Herhangi bir kurum 100.000 dolarlık bir fonu yönetirken diyelim ki size proje üretim bedeli olarak 1000 \$ veriyor. Gösterim bedeli olarak telif genelde verilmiyor; bu bedel, isminizin değeriyle ilişkili olarak değişiyor, belki sadece yatacak yer ve uçak biletleriniz ödeniyor. Ortaya konan değer girdisinin çıktılarını pek bilemiyoruz ya da kültür endüstrisinin o değeri nasıl kullanacağını öngöremiyoruz. Sanatçı için bu değer belki on sene sonra maddi bir form alıyor, belki iki sene sonra. Bilinmez, kontrolsüz, belirsiz bir ortamdan bahsediyoruz. Oysa bu ortam internetle birlikte başkalaşmakta. Artı değer üreticisi olarak sanatçı ve iletişimciye biçilen rol, insanların birebir üreticiyle buluştukları– hatta o ortamı ürettikleri, yarattıkları, kullandıkları, yeniden yarattıkları ve yeniden kullandıkları – başka bir döngünün içerisinde artık. Bugüne kadar üretici, arabulucu ve tüketici üzerinden izlenen herhangi bir endüstriyel değer üretimi, internetle birlikte sadece üretici ve tüketici arasında gerçekleşiyor, yani arabulucu "aradan" çıkıyor. Burada ekonominin değişmesinden bahsediyoruz. Alex Bruns bunu "produsage" olarak anlatıyor: Hem üretim hem de kullanım. İkisinin bir arada olabildiği bir döneme geliyoruz. İçerik, bilgi, anlatım ve deneyim yaratımı, birikim gibi kümülatif -çoklu ortamda, çoklu kullanıcıyla gerçekleşen- gelişmeler var. Bu modeli kültür endüstrisine uygulayalım. Burak'ın yaptığı işlerde şöyle bir önerisi var: Biz artık gayri maddi emeği ölçebilir hale geldik. Nedir bu tam olarak: İnternette ve ekonomideki değişimler sanat üretimini nasıl etkileyecek ve artı değer yaratan insana ne gibi olanaklar sağlayacak?

BA: Geçmiş ile günümüzdeki fark sosyal ilişkilerin kaydedilebiliyor olmasıdır. Geçmişte yolda yürürken, alışveriş yaparken, arkadaşlarımızla konuşurken, bu fiziksel dünyada olanlar sadece oluyordu. Şimdi bunlar sadece olmuyor, aynı zamanda kaydedilebiliyor, tekrar tekrar kullanılabilir bilgiler haline geliyor. Örneğin, kafeye gittiniz -Urban'a mesela- bira içiyorsunuz, arkadaşınızla konuşuyorsunuz, hep aynı tür biradan söylüyorsunuz, yoldan geçen bir arkadaşınız yanınıza oturuyor sohbet katılıyor. Bütün bunlar yapıyor, bitiyor ve gidiyorsunuz. Şimdi yaptığınız işlemlerin hepsi kaydedilmiş olsun diyelim, şu an konuştuklarımızın kaydedildiği gibi. Sadece ses olarak değil, tüm bilginin kaydedildiğini düşünün: Ne sipariş verdi, hangi saatte verdi, her gelişinde ne kadar içki içiyor, yanına kimler oturdu, katılanlardan kaç kişi içki siparişi verdi, ne konuşuldu... Bu bilgilerin hepsinin kafe işletmecisi tarafından biriktirildiğini düşünün. Bütün gittiğiniz yerlerde sosyal ilişkilerinizin kaydedilip biriktirildiğini düşünün. İşte sosyal web'de olan bu. Yaptığımız her hareket: Arama sonuçlarının hangisine tıkladığımız, attığımız e-mail, Facebook'ta katıldığınız "event"ler, arkadaşını beğenme, etiketleme, fotoğraf yükleme... Bunların hepsi kaydediliyor. Hepsi sosyal etkinlik, arkadaşlar arasında olan, ilişkiler üzerinden yürüyen şeyler. Guy Debord'un gösteri toplumu dediğini dijital olarak yaşıyoruz. Yani kaydedilebilir ve analiz edilebilir versiyonunu yaşıyoruz. Bu ilişkiler kaydediliyor, analiz edilebiliyor, üzerinden yeni değerler çıkarılabilir. Benim sorum şu: Ortaya çıkan değerlerin sahibi kim, kim kullanıyor bunları? Şu anki haline bakarsanız kullananlar platform sahibi dediğimiz Facebook, Youtube, Flickr sitelerinin sahipleri. Örneğin Facebook'un kullanıcı hakları sözleşmesinde ilk defa kaydolurken imzaladığımız metnin içerisinde şu yazıyor: Burada ürettiğiniz fotoğraf, bilgi, bütün dijital içerik Facebook'a aittir, Facebook bunu üçüncü partilerle paylaşabilir.

Daha da ilginç bir durum var aslında, bu kaydetme meselesi sadece Facebook için değil, bankalar için de geçerli. Kredi kartı harcamalarını düşünün mesela: Harcamalarınızın yeri, ne kadar olduğu, harcama yaparken bankanızdaki hesap miktarı... Bunların hepsi biliniyor. Bankalar arasında, bankaların ilişkide olduğu 3. partilerle, pazarlama şirketleriyle paylaşılan bilgiler... Ben yaptığım işlerle bunların altını çizip ortaya çıkarmak, bunları daha belirgin hâle getirmek istiyorum. Bunu bilen biliyor, bilmeyen çok insan var ya da bilse de yeterince önemsemeyen. Gayri maddi emeği elde tutamazsak, dijital olarak kaydedilen şeylerin sahibi biz olamazsak hiçbir zaman da bunun hesabını soramayız diye düşünüyorum. Şimdi biraz bilgisayarın içine girelim. Delicious kullanan var mı aranızda? Bir sosyal bookmark sitesi. Sahibine 2005 yılındaki bir röportajda "Nasıl bir iş planınız var" diye soruyorlar. Çünkü herkes bedava kullanıyor bu sistemi. O da diyor ki: "Kullananlar bize bilgiyle ödeme yapıyor." Mesela ilginç bir siteyi "bookmark"ladığınız zaman, ona etiket yapıyorsunuz, tarif edebiliyorsunuz. Söylediği çok net: İnsanlar bize yarattıkları bilgilerle ödeme yapıyor. İlk bakışta mantıklı geliyor kulağa evet bedava kullanıyorum karşılığında da reklam gösteriliyor. Burada önemli olan soru şu: Ne kadar ödeme yaptığınız? Ne aldım, ne verdim söz konusu. Bu her zaman belirsiz. Mesela Facebook'un kurucusu 2007'deki röportajında şöyle bir şey söylemiş: "Facebook reklam destekli bir servistir, o yüzden bedava." Televizyon ve dergiler de öyle: 1/15'i reklam. Televizyon şirketleri 15-20 yıllık şirketler, oysa Facebook gibi bir şirket sadece 4-5 yıllık ve ederi Türkiye ekonomisinin 1/4'i kadar neredeyse. Bu, bu kadar hızlı nasıl olabiliyor, bu kapital nasıl birikti? Soru ne kadar kapital biriktiği değil nasıl bu kadar hızlı biriktiği.

DG: Takip edebilmek, tarif edebilmek, yaratılan değerın gün be gün izlenmesi buradan hareketle bize "My Pocket" projesinden bahsedebilir misin?

BA: Dediğim gibi Facebook'ta olan biten aynı şekilde, daha da fiziksel bir şekilde bankalar için de geçerli. "My Pocket/Cebim" projesi bununla ilgili: Bankada biriken harcamalarımı bir programla kendi bilgisayarıma indirdim ve orada işledim, analiz ettim. Bir banka analistinin yapabileceği gibi. Teknik bir bilgi, sonuçta teknik bir işlem. Son üç yıl içerisinde yaptığım harcamalarıma baktım ve tahminler yapmaya başladım. Program, geçmişteki bilgilere göre, her gün bir sonraki gün ne alacağımı tahmin etmeye çalışıyor.

DG: Copyright'a girmek gerekir mi bilmiyorum ama birlikte üretme o kadar yaygın; ortak zekâ, kolektif zekâ o kadar baskın ki bugün. Örneğin, Burak bir programı bir copyright elde edip tek başına kullanamıyor: Bin tane program kullanman gerekiyor ve o da yetmiyor.

BA: Benim üretim tekniğimin içinde böyle bir şey söz konusu: Başkalarının ürettiği küçük küçük parçaları bir araya getiriyorum. Son derece soyutlaştığı için bir bütünmüş gibi gözükten işler yapıyorum.

DG: Bana kalırsa ürettiğin bilgi üzerindeki hakkın bir şekilde eriyor o potada ve o hesabı tutabilir halden çıkıyor.

Orton Akıncı: Ne zaman konu oraya gelecek diye düşünüyordum: Para lafı ilk kez konuşulmaya başlandı. Copyright'ın tanımı entelektüel mülkiyet değil mi zaten? Çünkü kapitalizm denen şey nesne üzerine kurulu. Entelektüel mülkiyet üretimleriyle nesne ortadan kalktığı zaman copyright bunun tek savunucusu ya da tek karşılığını verecek şey olarak ortaya çıkmıştı. Bir taraftan da üretimde en önemli girdinin bilgi olması üzerinden ekonomik sistem değişiyor. Dolayısıyla ortada nesne dediğimiz şey kalmıyor. Bunların hepsinin çıkışı kapitalizm eleştirisi aslında. Kapitalizmin en önemli düşmanı da bu nesnesizleşme. Çünkü kapitalizm her şeyi nesne üzerinden kurabiliyor. Kredi kartının paranın yerini alması, paranın da nesneden kopuyor olması, bir taraftan bütün dünyanın nesnesizleşmeye doğru gidiyor olması -müzik CD'lerinin yerini mp3'lerin, kitapların yerini e-book'ların, DVD videoların yerini xvid'lerin alması- kapitalizmin karşısındaki en büyük düşman. Kapitalizm için bunların somutlaştırılmasının tek yolu ise copyright yasaları. Bu noktada çok önemli kavramlardan birisi de copyleft. Bugünkü haliyle copyright zaten bu ekonominin, kapitalizmin ürettiği bir şey: Sanatçının üretimini devam ettirmesi için ona verilenler mi? Ama tam tersi, özellikle kültür endüstrisinin işin içine karışmasıyla beraber copyright, aslında sanatçıyı da geçip kültür endüstrisinin kaynağı haline dönüşmeye başlayan, artı değer ortaya çıkaran bir şey oldu. Çok güzel bir kavram var: Free software. "Free" ne demek? İki anlamı var. Bir şeye "free" dediğin zaman, mesela bu program "free" dediğin zaman internette bu çoğu kişi için "bedava" anlamına geliyor. Ama onların söylemi şu: "Free as in speech, not as in beer". Yani "bedava'dan değil, özgürlük'ten bahsediyorum" diyor. Bir şeyin bedava ya da paralı olması onun özgür olması ya da özgür olmamasıyla çok da alakalı değil. Sonuçta biz para mı istiyoruz yaptığımız şeyin karşısında? Carlos Basualdo "Worthless (Invaluab-

le)” adında Ljubljana’da bir sergi yaptı. Sergi şunu soruyor: İki tane sanatçı var. Bir tanesinin atölyesinde resimleri var, bunlar beş para etmez. Öbür taraftan müzede bir resim var, paha biçilemez. İkisini değerli/değersiz yapan onun değişim değeriyle ne kadar alakalı? Ya da sanatçı ne kadarını istiyor? Aradaki kültür endüstrisi ne kadar gerekli? Eskiden çoğaltım ve dağıtım üzerine kurulu olan kültür endüstrisi kültürel üretimlerin kitlelere ulaşması için belki de gerekliydi. Oysa bugün internette -web sitelerinden de bahsetmiyorum- “Peer to peer” (P2P) gibi bir şey varken ve sanatçı kendi üretimini direkt kendisi üzerinden paylaşabilecek durumdayken böyle bir aracı gerekli mi? Kültür endüstrisi ortadan kalktıktan sonra, biz gayri maddi emek dediğimiz şeyin karşılığında ne istiyoruz?

DG: Konulardan bir tanesi de ürünün aslında erimeye doğru gidişatı. İnternette birlikte her zaman bir süreçten ve tamamlanmamış bir şeyden bahsediyoruz aslında. Orton, sen de ürünsüzlükten bahsediyorsun, kapitalizmin gittiği nokta olarak. Oysa sanatın ürün odaklı olması, bu kurumlar üzerinden çalışmasını kolaylaştırıyor ve ürünü geçerli kılıyor.

BA: Ürün daimi bir şey, ilelebet de olacak gibi geliyor bana. Onun ne olduğu, maddi mi değil mi o ayrı bir konu ya da sistem bir süreç mi?

OA: Sistemi kurtarmak için bazı olanaklar var. Konuyu dağıtmak istemiyorum ama şuna gelmek istiyorum: Artı değer elde ediliyor, bunun büyük kısmını da kültür endüstrisi alıyor, sanatçıya çok az bir kısmı düşüyor. Biz ne istiyoruz; burada ortaya çıkan parayı sanatçının kendisinden alması için? Sanat üretiminde armağan denen şey mümkün mü? Armağan kavramını – Marcel Mauss’u da referans alarak – şunun için kullanıyorum: Paylaşmayı, iyi niyeti ve toplumu birbirine bağlayan şeyin bunların üzerinden gittiği bir dünyanın mümkünlüğüne olanak sunacağını düşünüyorum.

DG: Bence sanatçı paradan çok, söz hakkı istiyor. Özellikle kendi üretimi üzerinde. Birçok insanın çok bıkkın olduğu bir şey, benim de gördüğüm, işlerin tıkağında nokta: Bir şeyler yapıyor ama ne yaptığının, işlerin nereye vardığının farkında değil. Kurumlar etrafında dolaştığı için kendi işinin üzerinde söz sahibi de olamıyor.

OA: Copyleft denen şey burada çok önemli. Bir şeye copyleft dediğiniz zaman -Creative Commons’ın bazı lisanslarından farklı olarak bilgiyi kullanan birisi onu kapatamaz, dağıtımına açabilir. İşin bir kısmı ulaşılır bir kısmı ulaşılmaz olduğu zaman oradan bir artı değer üretilebiliyor. Burak’ın yaptığı projede olduğu gibi, eğer herkes bütün yaptığı harcamaları internette açarsa, o zaman bunları kimse müşteri alışkanlıkları bilgisi olarak pazarlayamayacak hale geliyor. Çünkü bilgi zaten ortada. Şuraya gelmek istiyorum: Sanatçı eğer yapıtını copyleft’leyerek sunarsa, o iş üzerinden üretilen her iş o sanatçıya referans verecek zaten. Dolayısıyla kimse senin işin üzerinden bir artı değer elde edemeyecek. Problem çözülmüştür... Bunun web sitesi üzerinden dağıtılıyor olması da çok büyük problem. Ağ ekonomilerinde şöyle bir şey var: Ağın değeri oradaki kullanıcıların değeri ölçüsünde, hatta ondan daha fazla artıyor. Ağa giren bir insan ağın değerini kendi tekil değerinden daha fazla artırıyor. Oysa P2P merkezliliği ortadan kaldırıyor. Anders Weberg’in bir projesi var, “P2P Art.” Yapıtını P2P üzerinden paylaşım açıyor ve bir kişi indirdikten sonra kendi bilgisayarından siliyor. Sadece P2P üzerinde var oluyor, aslında yapıt her yerde var oluyor, ama hiçbir yerde var olmuyor. Ta ki en son kişi kendi bilgisayarındaki paylaşım klasöründen bunu silinceye kadar bu yapıt dolaşımda kalmış oluyor. Bu neyin göstergesi? Eğer insanlar o yapıtı istiyorlarsa, iş asla yok olmayacaktır ve işin değeri de değişim değeri üzerinden değil de kullanım değeri üzerinden oluşacaktır.

BA: P2P bir network’ün üzerinde bir medium paylaşabilirsin ama bir sistemi nasıl paylaşabilirsin? Bu mümkün değil. Mesela “My Pocket” projesini düşünelim. Bu bir sistem, çok parçalı bir sistem. Kredi kartı makinesi, banka kartı, yazdığım program, bankanın kendisi, arkasında çalışan bir sistem de var işin içinde. Ben bunu nasıl dağıtayım? İmkânsız benim için. P2P sistemle dağıtamam. Creative Commons avukatlarından Lawrence Lessig konuşmalarında videoları copyright’lamaktan, dağıtılabılır şeylerden bahsediyor. Ama dağıtılamayan çok şey var. Özellikle fiziksel dünyayı düşünürsen de dağıtılamayacak şeyler söz konusu. Bir sistemse ya da performansla dağıtamayız. Dokümantasyon-dan bahsetmiyorum, kendisini nasıl dağıtacaksın? Bu bence açılıp geliştirilebilecek bir soru.

OA: İnternet diğer alanlarda sunduğu devrimi burada sunmuyor diyebilirsin. Üzerine düşünmek lazım. Ben P2P’yi sadece bir organizasyon mantığı olarak söyledim. Client-server modeli dışında. Bu özgün ve gerçek değeri ortaya çıkarabilecek bir sistem. Belki sistem olarak uyarlaya-

bilirsin ya da uyarlayamazsın.

Elmas Deniz: Burada para hep nereye gidecek dediğin zaman ben, bunun üzerinde kontrol istiyorum. Neyi, nereye, nasıl bedava ya da paralı vermek istediğimi kontrol etmek istiyorum.

OA: Değer kültür endüstrisinin içerisinde belirlenen bir şey. Kültür endüstrisi bunu yapar işte: Top Ten listeleri. “Bunları dinle, diğerleriyle vakit harcama.” Mesela Youtube’a ünlü bir yönetmenin koyduğu video işe bir adım önden başlıyor. Ama bir süre sonra kitlenin yarattığı değer, onun değerini paradan bağımsız olarak ortaya çıkarabiliyor.

DG: Bu değer sence demokratik bir şekilde mi ortaya çıkıyor? İnternette eşitlikçi demokrasiden bahsediyoruz. Sonuç olarak en çok reytingi alan sanatçının işi en değerlidir, işlerini en çok paraya o sanatçı satar gibi bir şeye gelebilir miyiz? Bence gelemeyiz.

OA: Eskiden ulaşılabilirlik problemi vardı. Ama internette böyle değil. Kamusal sanatı düşünelim. Heykel yolun ortasında duruyor, çok güzel, ama yolumu uzatıyor. Yanından dolaşmak gerekiyor. Onun orada istenip istenmediğinin kesin bir kanıtı yok. Oysa P2P modelinde – bunu bir metafor olarak söylüyorum – o insanın bilgisayarında bir dosya tutma isteği olduğu sürece bu bir şekilde – paradan da bağımsız olarak – değerli hâle geliyor.

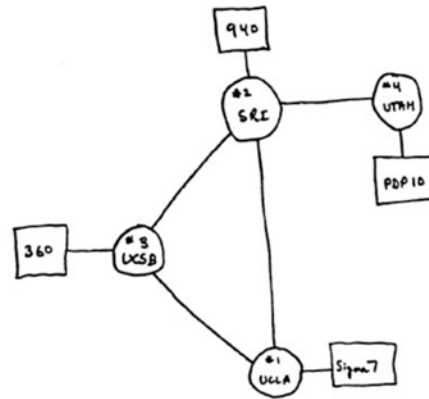
DG: Peki sanatçıyla ticaret adamı arasındaki farka geelim. İş kendine sipariş eden sensin. Bir de bunun üzerinden para kazandığını düşün. Tamam, sen bir işadamsın bir noktada, değil misin? Sanata değer biçen bütün kurumlardan da kurtulduk. Yüksek sanat-aşağı sanat kavramlarının ulaşılabilirlik sayesinde birbirine yaklaştığını düşünelim. Bugün popüler kültürü hedefleyen sanatçılarla müzeleri hedefleyen sanatçılar arasındaki farkın aşıldığını görmüyor muyuz? Yüce bir sanat ürünü yerine çoklu ortamda sanat sistemleriyle ilişkiye girecek objeler, enstasyonlar, imajlar üreten “produser-artist”lerden; kültür alışverişi yapan seyyah sanatçılardan sonra, şimdi yeni toplumsal ütoppayı gerçekleştirmeye yakın sanat tüccarları mı türeyecek? 90’lardan beri “sanat” üretimi yapan şirketler zaten söz konusu. Bağımsızlık bu mudur? Elmas’ın verdiği bir örnek vardı. Sanatçı örneğini verir misin?

ED: Bu çok enteresan. Belki de olayın özü orada... Bir ekonomi kitabında şöyle geçiyor: En çok kâr edebileceğiniz yatırım araçlarından ilki sanat eseri, ikincisi mülk, üçüncüsü altın. Böyle gidiyor. Aynı kitabın içinde toplumsal meslek dalları ve bunların ekonomik değerleri de sıralanmış. En üst sınıf banka yöneticileri ya da sektör yaratıcıları. Aşağıya iniyor: Memurlar. Aşağı iniyorsun, son şık şu: Özürlüler, sanatçılar. Sanatçının ölümü var ya, kitleler adına konuşan sanatçı olarak “auteur”ün ölümü. Sanatçıyı öldürüyorsun, sonra da kendi adına konuşamayan kişi oluyorlar. Sanatçılar, özürlülerden sonra gelen sınıf olarak aslında, kendi ürettikleri değerlerin bir o kadar farkında olmayan kişiler. **DG:** Doğal olarak sistem seni öyle bir yere konumlandırıyor ki edilgenleşiyorsun, uysallaşıyorsun. Gayri maddi emeğin maddeselleşmesiyle varmak istediğimiz noktalardan biri de, bu direncin görünür hale gelmesi ve bir şeyler yapabilme durumu. Şöyle bir direnç de gelişebilir: Sen kendi üzerinde hak iddia edersen yani, ben değer üretiyorum; ben bu değerın sahibiyim, onun üzerinde haklarım var şeklinde kendini ortaya koyarsan, belki de değişim başlayacak. Sonuçta ortalığın toz duman olacağı bir dönemdeyiz. Bir sürü değişik, yaratıcı meslek gruplarının, iletişimcilerin, sanatçıların, işadamlarının aktivitelerinin gitgide birbirine yaklaştığı; kavramların yavaş yavaş eridiği, ilişkilerin –toplumsal, politik, ekonomik olarak – yeniden tanımlandığı bir dönemde...

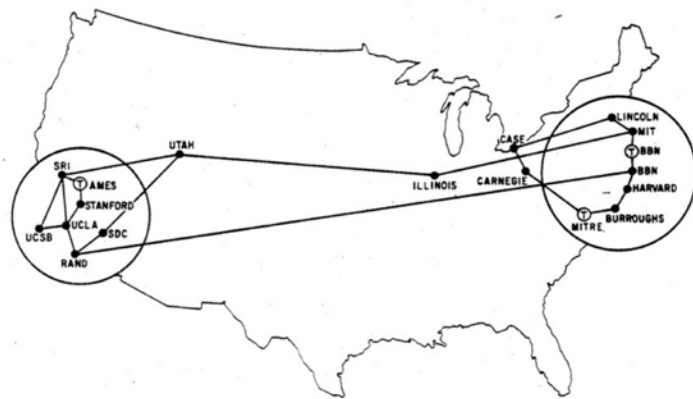
Cumartesi, Nisan 25, 2009

Suriye Pasajı, İstanbul

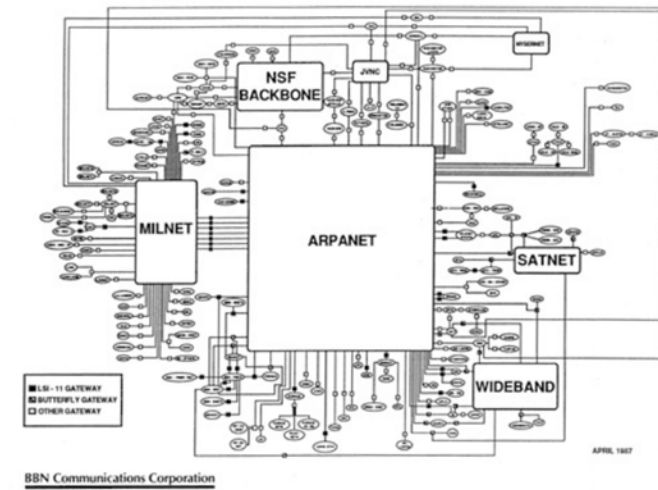
Konuşmanın geniş versiyonuna <http://oddat.blogspot.com/search/label/gayri%20maddi%20emek> adresi üzerinden ulaşılabilir.



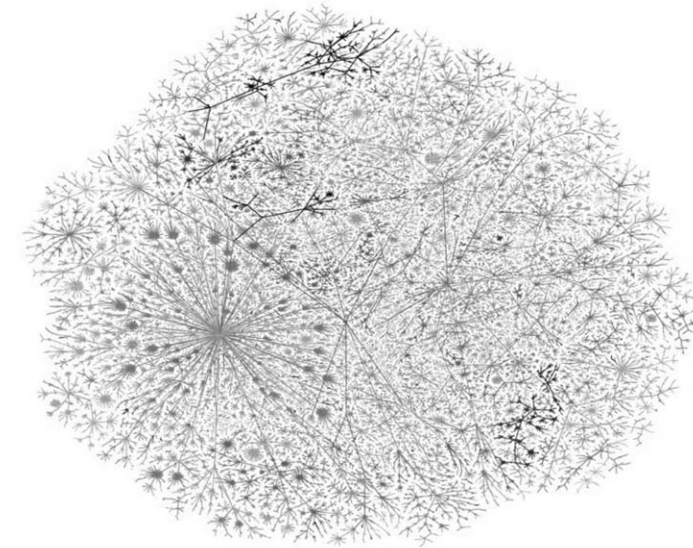
ARPA, 1969



ARPA, 1971



INTERNET, 1987



INTERNET, 1998

NOTES ON IMMATERIAL LABOUR

BURAK ARIKAN - DENİZ GÜL

Deniz Gül: *It all began a few months ago with me getting sick and tired of the images, works, movies, exhibitions I was watching... So, what are we doing? In such a crisis of over- production, while probably repeating ourselves, what are we doing? The never existing art criticism- that nobody's writing about what we do, we becoming writers and narrating once again of the things we do... We should open the process of making art to debate, make it visible. Let us educate us, expose what we are doing and discuss them. Borga Kantürk who watched my blog entries on such issues, invited me and I invited Burak Arıkan to speak up these issues. Our context is on art production, art product, art system, art economy, art service and immaterial labour in a general sense. How do copy pasting, distribution of art, and the reality that is shaped around this visual world affects our understanding of the artistic production? Burak Arıkan is an artist who is working on systems, and he uses the Internet to be of his sources as he collects data. This is not an artist presentation, thus we would like this conversation to move on with your questions and comments. Throughout the conversation, we're going to focus on the relationship between artistic production and immaterial labour and how this relationship evolves. Let's start with the classic expression "immaterial labour".*

Burak Arıkan: *In my work I've been focusing on the contemporary concepts of immaterial labour for some time. First, I'll try to explain what do I understand from immaterial labour, then it's position in cultural production. Immaterial labour is, in a nutshell, "labour that is not material". Maurizio Lazzarato puts it as "the labour that produces the informational and cultural content of the commodity." We are long past the concept of "manual labour", which is the labour of the "factory worker" as a typical example. We're living in a service economy; workers today, from restaurants to banks, produce information consequent to their labour. In their book "Empire" Antonio Negri and Michael Hardt name everything that is done in service industry as immaterial labour. However, Lazzarato divides immaterial labour into two types: 1) the informational work done during official work hours, 2) the kinds of activities involved in defining and fixing cultural and artistic standards, fashions, tastes, consumer norms, and, more strategically, public opinion --the product of the labour in the midst of social life. For example, I may have Nike shoes on, and show them to a friend, who may then buy a pair of his own. By recommending my shoes, I generate value for*

the Nike Company, for free.

DG: We're talking about a series of events that are not considered as labour, but are referring to immaterial products and events that produce cultural content. In other words, the labour that defines and shapes the cultural and artistic standards, fashion, tastes, consumer norms and public opinion. Here is the question we've been discussing for days: Why are we relating artistic production to immaterial labour?

BA: The time for work and leisure is not clearly divided in an artist's life. Moreover, the idea of "life as art" is being discussed since the Fluxus. So if life is the [art] product, what is it worth? There's a natural ambiguity in the division of the material and immaterial of an artist's work. Elmas Deniz gave an example a recently: An artist participating in the Istanbul Biennial gets a small fee, however his artwork is brought from Zurich with a huge insurance. Which shareholders hide in this sum? What sort of tumult is this Biennial system that the gap between an artist's allowance and price of his work are so far apart? We need to look more closely at the role of the artist within art economies.

DG: Let's assume that a sponsor company spares around \$100.000 for an exhibition and gives you \$1.000 for production. Artist fees are not usually paid - it might depend on who you are. You might be provided with a residence and flight tickets perhaps. Do we know in any sense how the budget is distributed or how the artist benefits from the value that he creates? Not really. The value of production might be materializing in 10 years for the artist; or maybe never. We're talking about an unknown, uncontrolled environment. Briefly we are going to discuss this uncertain environment, which is being altered with the Internet, today. The role that is bestowed upon the artist or the mediator has changed with the Internet economy, where things have started to happen in different production cycles. People themselves create the environment today, they use it and re-create to re-use it. The value that was produced in between the producer, the mediator and the consumer is today realized between the producer and the consumer where the mediator "falls off". Alex Bruns calls this "produsage", where the production and consumption happen at the same time-space, where things co-exist. Today, the content, the information, the expression and the experience accumulates in multi-layered environments with a lot of users. The question is: How does today's culture industry adjust to the Internet economy? Burak has a proposition: We can measure the immaterial labour and this can change things. How will the Internet evolve and affect the art production? What possibilities will it provide to the artist?

BA: In *The Society of Spectacle* (1967) Guy Debord says, "The spectacle is not a collection of images, but a social relation among people, mediated by images." Today, the spectacle is digitally measurable. In the past, what happened in the social life was confined to the physical world only. Now, what happens is that it can be recorded so that the information that can be re-used over and over again. For instance, you go to a cafe- take Urban Cafe in Beyoglu- you drink some beer, chat with your friends. You always order the same type of beer. A friend passing by tags along and joins the conversation etc. Normally when things are over, you go home. Now let's say that all you did was recorded. Who ordered what, when and how many does s/he order in every visit, what was spoken there... Imagine all this data is recorded and stored by the proprietor. That's exactly what happens in the digital social web. Every move you make, e-mails you send, events you join in Facebook, likings, tags, photos, videos, chats... We are living in the digital counterpart of what Guy Debord called the society of spectacle, that is, a recordable and analyzable version. Who is the owner of these nascent values? Who are using them? In the current situation, it's the owners of these platforms, that is Facebook, Youtube, Flickr, Twitter etc. For instance, when you sign up on Facebook for the first time, the agreement says Facebook owns all photographs, information and all digital content you post, it may share it with third parties. Think about your credit card expenses; the location of your expenses, their amounts, your account status during the transaction... Again all your actions are recordable. Amongst banks, third parties involved with them, information shared with marketing companies... With my works, I emphasize this situation to make it more visible. Now, let's talk about computer mediated social life again. Anybody using Delicious? It's a social bookmark site. In 2005, its owner was asked; "What is your business plan?" He replies: "Users pay us with information." What he says is quite clear: People pay us with information they create. Upon first glance, it makes sense. You use it for free and in return you view advertising. The important question here is this: How much do you put in the system, and how much do you get as a result? It's an issue of the balance, what is given and

what is received, which is always vague. The founder of Facebook, in an interview, said in 2007: "Facebook is a commercial-supported service, therefore it's free." It's the television / magazine business model. But Facebook is a 4-5 years-old company, with a value of 15 billion dollars. Think about it, how can capital accumulate in such a speed today?

DG: Watching the growth of value day by day and being able to calculate it... Why don't you tell us about your "My Pocket" project?

BA: Like I said, what happens on Facebook, happens in banks as well. "My Pocket" is a custom software that predicts what I am going to buy everyday. To make the prediction, the algorithm uses 3 years of bank transactions from my Bank of America account. It runs periodically everyday and openly publishes the actual spendings and the predictions as an RSS feed on the web, so that it can be viewed elsewhere, from mobile phones to social activity streams.

DG: I don't know if we should go into the copyright issues; co-production and collective mind is so common today. That is, you have to use ten software programs and even that's not enough.

BA: In software production one uses libraries made by other people. Abstracted in such a micro scale that it doesn't reveal itself. But in the code you always find references to other people's work.

DG: In my opinion, the information you produce melts in that pot somehow and it no longer remains accountable.

Orton Akinci: I was wondering when the conversation would come to this. It's the first time that the money is being spoken about. Isn't intellectual property the definition of copyright, after all? Capitalism is founded on the object, the material. When you get rid of it, copyright is revealed as the last defender and the last reciprocate of intellectual property. Apart from that, the economy evolves due to the fact that information is becoming the most vital input for production. In fact, criticism of capitalism is the starting point. Lack of the object, the material, is capitalism's antagonist because capitalism can build anything through the object. Credit card as money is the detachment of money from the object. Everything is detaching from object: music as mp3, film as xvid, literature as e-books... This "dematerialization of the world" is the enemy for capitalism. However the only material return capitalism requires is possible by copyright laws. Copyleft is another important concept. Copyright, as it is today, is a product of this economy, of capitalism: Is it really the things given to the artist to resume his production? On the contrary, with the involvement of the culture industry, it became something that produces a surplus, transcending the artist and becoming the source of the culture industry. There is really a nice concept: "Free software". What does "free" mean? It has two meanings for many: When you call something, say, software free, it means for many that it doesn't cost anything. But the statement is different. It's "Free as in speech, not as in beer." Thus we're not talking about money; we're talking about freedom. Something's being costless or not has not much to do with its being free or not. At the end of the day, do we want to charge for what we do? Carlos Basualdo curated an exhibition "Worthless: Invaluable" in Ljubljana. The show asks: "There are two artists; one has a painting in his studio which is worthless. The other has a painting in a museum and it's priceless. How related is what makes them valuable/invaluable with their exchange value? How much of it does the artist want? How necessary is the mediating culture industry? Maybe in the old times, the culture industry that deals with reproduction (multiplication, I will call in fact) and distribution was vital for the cultural productions to reach the masses. However, today while there is something called "Peer to peer" (P2P) I'm not referring to websites- and while the artist can share/distribute his own work through his own self, what do we want in return for what we call immaterial labour when the culture industry is gone?

DG: Another topic is the product's course that leads to eventual melting. With the Internet, we're actually talking about "a constant process" and something incomplete. Orton, you were mentioning the lack of product as the capitalism's ultimate state. However, art still is product-centric because it is the most valid form to work in such a system.

OA: I don't want to go off-topic but I want to make a point. A surplus value is obtained. Culture industry gets the biggest share and the artist is spared a rather small one. What do we want? Do we want for the artist to acquire the money she makes?... Is "gift" possible in art? I'm using "gift" for a reason. Metaphorically, since the work of Marcel Mauss being shown as reference, something happened to demonstrate that the

possibility of another world's possibility: the fact that what bound sharing, good will and society went through these.

DG: In my opinion, the artist wants autonomy rather than money, especially over his own production. What bores a lot of people is the point where things get stuck. Things are done, but he's not aware of what's being done or where things are headed. Due to wandering around institutions, he can't have a right to speak up for his work either.

OA: Copyleft is crucial thing here. When you copyleft something -differing from some licenses of Creative Commons- somebody using the information cannot shut it down and it can be opened to distribution. If some part of the work is accessible while other parts are not, a surplus value can be produced out of it. If people exposed their expenses online like Burak did, then they become unavailable for marketing strategies. Because the information is already there... The point I'm trying to make is: If the artist presents his work "copyleft"ed, every work that's done over that work will be referenced to the artist. Problem solved... Its distribution over a website is another big problem. There's something with network economies. The network's value is equivalent to more of those who use it and exceeds them. However P2P eliminates centrality. Anders Weberg has a project called "P2P Art". He shares his artwork over P2P and deletes it from his computer after somebody downloads it. It's only P2P thus the work exists everywhere, also nowhere until the last person deletes from his/her sharing folder. What does this show? If people want the piece, it'll never be trash and the value of the work will be determined not by its exchange value but by its use value.

BA: You can share a medium on P2P networks, but how can you share a system? Think about the "My Pocket" project... That's a multiparty system: the credit card swipe machine, bank card, my software, my database, the bank database, the financial cloud... How can you distribute this? Creative Commons lawyer Lawrence Lessing mentions copyrighting videos and all that distributable media. Is the artwork a picture, a video anymore? How can you distribute a system as art?

OA: You may say that the Internet isn't providing the revolution it enabled on other fields. It has to be thought through. I mentioned P2P only as a form of logic for getting organized, differing from Client-Server model. This is a system that can reveal a distinct and true value. Maybe you can adjust it as a system, maybe you can not...

Elmas Deniz: When you mention where the money will go, I want control upon it. I want to control what I give, to whom I give it, how to give it free of charge or with a price...

OA: Value is something that is defined within the culture industry. That's what culture industry does: Top Ten lists. You should listen to these, do not waste your time with others, we have chosen for you. A video uploaded on Youtube by a renowned director may have a head start. But after a while, the value created by the masses can reveal it's worth independent of money.

DG: Do you think that this value emerges democratically? We're talking about egalitarian democracy on the Internet. Ultimately, can we say that the artwork of the artist with the most rating is the most valuable; that it'll sell for the highest amount? I think we can't.

OA: There used to be an accessibility problem. But it's not the case on the Internet. Let's think about public art. A sculpture is there in the middle of the road. It might be pretty but it is lengthening my path. I have to walk around it. There is no discussion on whether it is wanted there. However on P2P model -metaphorically- as long as there's the will of a person to hold a particular file on their computer, there emerges a value independent of monetary worth.

DG: All right, let's get to the difference between an artist and a merchant, then. You commission the work to yourself. Now imagine earning money from it. You are a businessman at some point, aren't you? When we got rid of all the institutions appraising art? Let's imagine that high art and low art are approaching to one and other. Don't we see that the difference between the artist aiming for the popular culture and the artist aiming for the museum is surmounted? Will there be artist merchants on the brink of actualizing a new public utopia? Will there still be multiple spaced art systems which feed on culture industry or traveling artists who trade culture? There are corporations who produce and sell "art" since the 90s. Is that independence? There was this example Elmas gave. Would you like to tell us about it?

ED: This is really interesting. Perhaps it is the essence of the whole thing. It reads in an economics book: The best profit can be obtained first, by art, then property and then -for example- gold. So it goes. In the same book, the professions and their economic values were lined up. On the top of the list were bankers or sector creators. Below, there were white-collar workers. Down you go and at the bottom of the list you see cripples and artists. Here is the artist's death- the death of the auteur, the artist who speaks for the masses. You murder them so that they can not speak for themselves. Artists, who are below the line, become those who are unaware of the values they create.

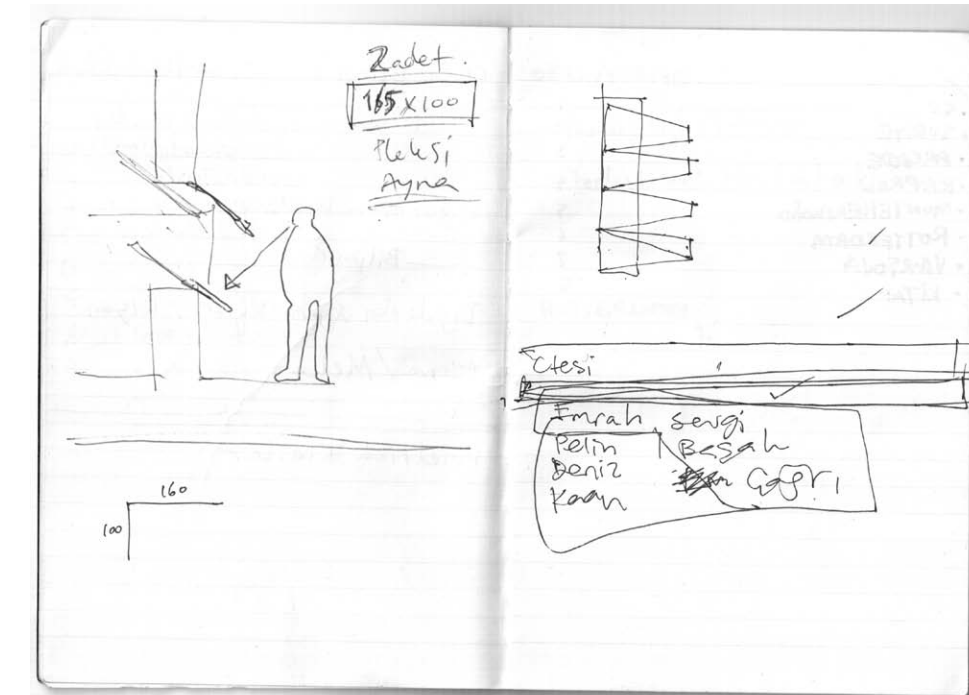
DG: But some sort of resistance can also manifest. Immaterial labour becomes material in the nearest future. If you claim your right and say, "I don't want to be below the line because I am producing value. I possess it and I have right on it." If you stand up for yourself, maybe things will change. After all, we are in an period of turmoil where activities of creative profession groups, communicators, artists and businessmen approach to one and other; where concept slowly corrodes; where relationships -social, political, economic- are redefined...

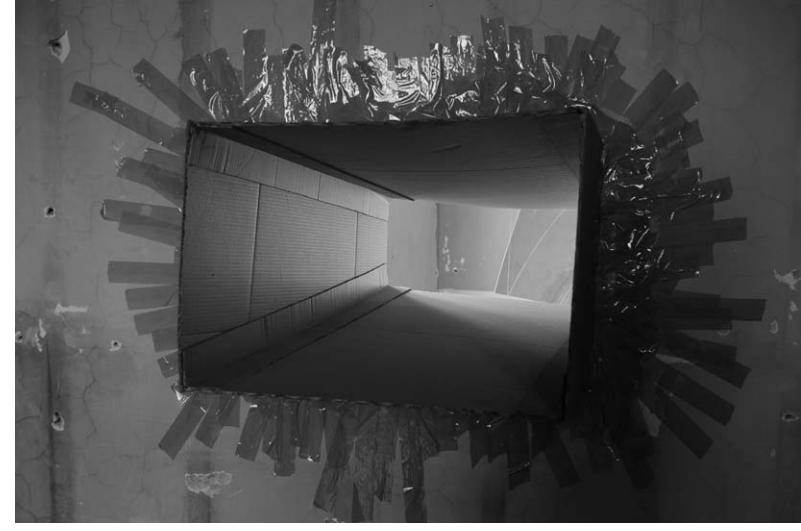
Saturday, 25th April 2009

The Suriye Arcade, Istanbul

Translated by M. Emir Uslu

Full version of this conversation is available here: <http://oddat.blogspot.com/search/label/gayri%20maddi%20emek>





KONİNİN İÇİNDEN THROUGH THE FRUSTUM NOVEMBER PAYNTER

Perspektif ve algıyı değiştirebilen siyah beyaz fayanslarla döşeli zemin, yere rastgele yerleştirilmiş şişelerden oluşan biçimsiz bir heykel ve düzensiz kırmızı çiçek desenleriyle bezenmiş viktorya tarzındaki koltuk gibi nesnelerin profilini çarpıcı bir biçimde çizerken, aynı zamanda onları iyi bir şekilde gizliyor. Zaten odanın kendisi anıların bir karmaşası, hatta dönemlerin ve tarzların üst üste yeniden yazıldığı bir parşömen edasında. Etraf toz içinde ve harap olmuş bir halde, merkezde ise kusursuz bir çökmürlük mevcut. İşte tam burada küçük ve bulanık bir figür beliriyor. Mekandaki adam, pencerenin açık kalması için koltuğun eğik meşeden yapılmış sırtına güvenerek, mekan içinde dolaşıyor. Kapıların ağaçtan yapılmış olması bile, odadaki ışığı parçalıyor ve figür, İstanbul'un kalabalıklaşmış apartmanları arasında, uzaktan Altın Boynuz'un manzarasına bakıyor. Adamın, açık pencere ve koltuk arasında durması, hem onu tampon olarak kullanmasını sağlıyor hem de onu mekan içinde gizliyor. Bir bakıma şehir, adamın sonsuza kadar hapsedilmiş gibi gö-

The floor is tiled, black and white, a pattern that shifts perceptions and changes perspectives. It conceals things well, while at the same time dramatically profiling others such as the Victorian style armchair upholstered in brash red blooms and the awkward sculpture of bottles idly placed on the floor. Already the room is a confusion of memories, a palimpsest of styles and periods. It is run down and dusty around its edges and yet perfectly decadent at its centre. It is from here that a small and blurry figure appears. He floats across the space and leans over the oak curved back of the armchair to break open a shuttered window. As the wooden doors are pulled apart light streams into the room and the figure looks out across the cluttered apartments of Istanbul to the distant view of the Golden Horn. He is cushioned and almost concealed between the shutters and behind the chair in a way that makes it likely that the city appears more real than the shabbily confused room he appears to be forever trapped within. So he remains looking out for a while, confirming his

ründüğü, pejmürde bir düzensizlik içinde varolduğu odadan daha gerçekçi gözükmesini sağlıyor. Bu yüzden, kendi varlığını doğrulayabilmek için bir süre durup dışarıya bakıyor. Bu dolaşma senaryosu, kolaylıkla geçmiş zamandan yansıyan mesafeli bir bellek olabilir, oysaki yalnızca bir kartonun ya kaladığı ve düzenlediği basit bir çerçeve. Bu çerçeve, Sabancı Üniversitesi'nden Can Altay ve öğrencilerinden oluşan bir grup tarafından hazırlanan Kanalkayıt yerleştirmesinin bir parçası. Kanalkayıt dik açılı bir deliği ucu açık mahrut (koni-frustum) şekliyle çevreleyerek, komşu odadaki görüntüyü yeniden sahneleyen bir müdahale kurgular. Şeklin perspektifi uzatan basit yapısı, mekanı çevrevelerken onu deforme eder ya da belki de sadece yansıtır. Aslında bunu tarif etmek zor çünkü, diğer odadaki her şeyi yansıtan dört parça kartondan görünen sonuç, fiziksel veya psikolojik filtrelerden geçmiş olabilir. Bu nedenle iş, çerçevelendiği görüntünün kendisine ait olduğunu iddia eder ve böylece komşu odayı soyut olarak içine alır ve sürekli özelleştirir.

Aynı odada Kanalkayıt'ın dizisini tamamlayan ve kompozisyonun benzer ifadelerini çerçeveleyen başka yapılar da var. Penceredeki camda zaten var olan deliklerden dışarı taşan üç konik tüpten oluşan seri bunlardan biri. Bir mesafeden bakıldığında bu koniler odadaki belirli noktalardaki ışığı yükseltiyor ve yeterince yaklaşıp periskop gibi kullandığında her tüpten gördüğümüz görüntü göz alıcı Altın Boynuz yerine yan binadaki ruhani bir karakteri gösteriyor. Üç koninin birden odaklandığı yerde ise pasif uydu çanakları yer alıyor. Üçüncü yapı görüntüsü ile birlikte kendini diğer odaya parazit gibi sokarken, aynalı paneller arka ve ön tarafın ilginç buluşmalarını yansıtıyor. Bu odayı merkez oda olarak düşünürsek dışarıdan merkez odaya baktığımız oda şimdi Kanalkayıt tarafından yok edilmiş oluyor ve birden ilgimiz

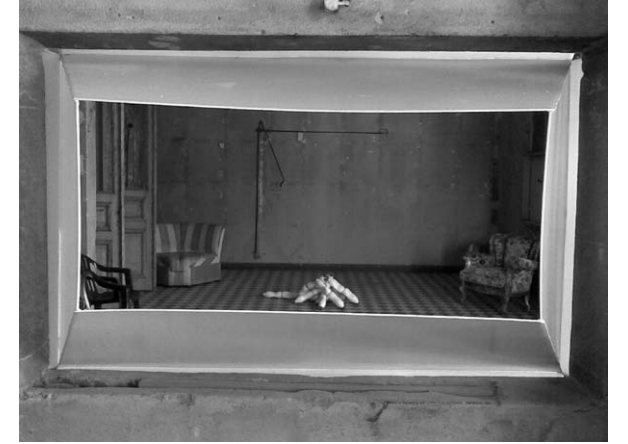
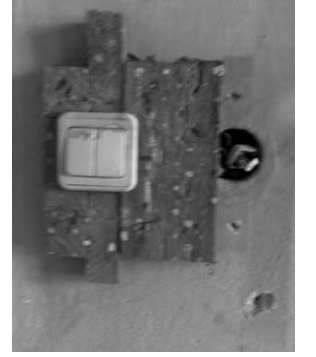
existence. This floating scenario that could easily be a distant memory reflected back through time, but is simply captured and composed by nothing more than a cardboard frame. The frame is part of the installation Kanal Kayıt that was put together by a group of students taught by Can Altay at Sabanci University. Kanal Kayıt is a constructed intervention that re-stages a view into an adjacent room by surrounding an existing rectangular hole with a hollow frustum structure. The shape's simple, elongating perspective, makes the space it frames appear distorted, or perhaps reflected. In fact it is hard to describe, because the result of nothing more than four sheets of cardboard makes whatever is on the other side, as if viewed through some kind of filter that could be physical or psychological. In this way the work claims the view it captures as its own so that the adjacent room is abstractly contained and continuously re-appropriated.

There are other structures in the same room that make up the total configuration of Kanal Kayıt, and these also capture similar expressions of composition. For example a series of three conical tubes protrude through already existing holes in a glass window. From a distance they amplify precise spots of light into the room, yet up close, when used as a type of periscope, the edited view down each tube is not that of the glittering Golden Horn that transfixes the ethereal character next door, but rather a concentrated look upon three circular, passive satellite dishes. Along with a third viewing structure that pokes itself parasitically into another room and mirrored panels that echo these strange encounters back and forth, it is as if this one central room, the one from which we look out from, is now consumed by Kanal Kayıt and suddenly attention shifts to try and find what is not an illusion in this space. Hence odd details are heightened in the work's midst

bu mekandaki illüzyonun ne olmadığını bulmaya kayıyor. Bu andan itibaren ışın ortasındaki garip detaylar artarken onların gerçeklikleri ve alakaları sorgulanıyor. Duvarın pejmurde, artık tahtalarla ayrılan ışık düğmesi, elektrik borularının duvarda oluşturduğu doku ve şimdi kaybolmuş radyatörü arıyan su boruları bu detaylar arasında. Radyatörün arkasında kalmış uzanılmayan bir bölgenin boyanmadan kalmasıyla oluşan dikdörtgen bölge açığa çıkmış. Son olarak, oluşan toz yığınının olduğu gibi bırakılması yüzünden henüz açılmış gibi gözükene yere yakın küçük bir delik göze çarpıyor. Bu delik içe çökmüş zeminin, çiçekli koltuğun ve heykelin olduğu ilk odaya bağlanıyor. Bu yolla Kanalkayıt mekana müdahale etmekten çok çevresindekilerle birlikte anlatarak kendi mekanına hakim oluyor ve kendi algılarını düzenleyerek komşu mekanları kontrol ediyor. Bir ağacın insansız bir ormanda düşerken yaptığı sese benzetecek olursak Kanalkayıt'ın zayıf ve geçici müdahalesi mekanda ikamet eder iken sanki objeler kendi kendilerine etraflarında olanları onaylıyor, en iyi ışık ve insan dokunuşuna ayak uydurmak için çevrelerini yeniden düzenliyorlar. Durum bu ise soru şu olmalı: Etrafta deneyimleyecek ve onlara karşılık verecek kimse olmasa bile Kanalkayıt yeniden hizaya sokmaya, yansıtma ve abartmaya devam eder mi?

Türkçe Çeviri: Duygu Dölek - Fatma Çiftçi

and their reality and relevance questioned. These include a light switch buffered from the wall by some scruffy scraps of wood; the patterns created by the electric pipes on the wall and the water pipes that look for the now missing radiator, a lack which also reveals the missing rectangle of paint at that unreachable zone behind an appliance; and finally a small hole near the floor that leaves in its wake a pile of dust as if just made. It is this hole that links and peaks into the same first room, the room with the figure and the flowery chair and the ever receding floor. In this way Kanal Kayıt is more than a spatial intervention as it commands its own space by illuminating its surroundings and controlling the adjacent spaces by editing and choreographing their perception. With a similar analogy to whether a tree falling in an unpeopled forest makes a sound, the flimsy, temporary interventions of Kanal Kayıt inhabit the space as if the objects themselves acknowledge what is going on around them and recompose their environment to best suit the light and human activity, and if this is the case, the question is if they continue to re-align, reflect and amplify even when no one is around to experience and respond to them.



Kanalkayıt / Kanalkayıt

Kanalkayıt mekansal malzeme vasıtasıyla imge üretmek ve göstermek gibi temel sorunları olan yapılardan oluşan bir yerleştirmedir. Yerleştirildiği odanın biçimlendirici işlevleriyle kurulan yerleştirmede beş farklı görüş düzeni oluşturulmuş ve nerdeyse kalıcı betimlemelerle değil izleyicinin deneyimleriyle sürekli yeniden üretilen bütün komşu mekanlar (kaynaklar) çerçevelenmiştir.

Can Altay'ın Sabancı Üniversitesi'ndeki sınıfından oluşan grup, görüntü ve görmenin düzenleri ile mekansal ilişkileri kurma arasındaki bağların altını çiziyor. Kanalkayıt: Can Altay, Başak Akçakaya, Emrah Kavlak, Taylan Hacırüstemoğlu, Deniz Erdem, Çağrı Küçüksayraç, Pelin Göre, Gülşah Taşkın, Sevgi Aka, Nesli Yağlı, Kaan Birol

Kanalkayıt is an installation that structures basic problems such as image production and representation through spacial apparatuses. Building on the former function of the room it is placed within, the installation produces five regimes of vision and framing where all adjacent spaces (sources) are constantly reproduced, not by permanent imagery but through the experiences of the viewer.

The group formed within Can Altay's (visiting artist) class in Sabancı University underlines the tie between construction of spatial relations and regimes of seeing and imaging. Kanalkayıt: Can Altay, Başak Akçakaya, Emrah Kavlak, Taylan Hacırüstemoğlu, Deniz Erdem, Çağrı Küçüksayraç, Pelin Göre, Gülşah Taşkın, Sevgi Aka, Nesli Yağlı, Kaan Birol

Merve Şendil
Underscene Project Fanzin Arşivi /
Underscene Project Fanzine Archive



“-1” İZMİR GÜNCEL SANAT ARŞİVİ
KAYDA GEÇMEYENİ TEKRAR DÜŞÜNMEK,
YENİ KAYIT VE TARTIŞMA OLANAKLARI
“-1” İZMİR CONTEMPORARY ART ARCHIVE
RE-THINKING THE UNRECORDED, NEW
POSSIBILITIES OF RECORDING AND ARGUMENT

BORGA KANTÜRK

Merhaba, hoşgeldiniz. “-1” güncel sanat için şebeke, bu sergi kapsamında bir geçici ofis kurdu ve etkinlik paralelinde hareket edecek kapsamlı bir konuşma serisi hazırladı. Bu programın ilk ayağı “-1” hakkında; sonrasında ise günün ikinci konuşmasını Merve Şendil “Underscene Project” üzerine yapacak. Önümüzdeki hafta da sizleri Deniz Gül-Burak Arıkan ve Elmas Deniz’in konuşmalarıyla buluşturacağız.

“-1”, İzmir bazlı çalışan bir network; fiziksel mekânı olmayan, sürdürülebilir bir sanat projesi. Sanatçı inisiyatifleri genelde mekân bazlı çalışan, mekânlarına işaret eden ve hedef bölgeyi coğrafi reflekslerden alan yapılar olarak karşımıza çıkmasına karşın, İzmir’deki oluşumlar hem varlık koşulları sebebiyle hem de kendi sürdürülebilirlikleri yüzünden bu inisiyatiflerden ayrılıyor.

İzmir gibi bellek üretimi eksik olan şehirlerdeki güncel sanat üretimleri ve buralarda yaşayan sanatçıların üretimleri kayda alınmamış. Potansiyellerini, görünürlüklerini bir ağa bağlanabildikleri ölçüsünde sürdürebiliyorlar. Bu

Hello and welcome. “-1” the network for contemporary art established its temporary office for this exhibition and prepared an extensive series of speeches paralleling this event. The first step of this programme is about “-1”; followed by Merve Şendil’s speech on the “Underscene Project”. In the following week, we’ll introduce you to speeches by Deniz Gül-Burak Arıkan and Elmas Deniz.

“-1” is a network based in İzmir; a sustainable art project with no physical space. Despite the fact that artist initiatives come across as space-bound structures, signifying their space and designating their target territory with geographic reflexes, manifestations in İzmir distinguish themselves due to their existence conditions and their sustainability. In cities that lack memory production such as İzmir, contemporary art productions and products are not recorded. They can prolong their potential and visibility as long as they’re connected to a network. Therefore, their involvement to a centric history, their traceability exists only as long as they’re

nedenle onların merkezci bir tarihçeye dahiliyetleri, takip edilebilirlikleri ancak uluslararası sergilere, kitaplara referans olabildikleri sürece gerçekleşebiliyor. İşin tuhaf yanı bağlı oldukları, üretim gösterdikleri şehre dair lokal kayıtlara ulaşmak bile zor. Araştırmacılar bu durumda dışarıdan oluşturulmuş kayıtlara başvurmak zorunda kalıyor. İçeriye dışardan bakana, dışarıdan bir gözlemle tekrar bakmak ve bu şekilde içeri dönmek. Araştırmacının yaşadığı “mesafe” sorununun düşünün. Buradaki en büyük sorun, o kentin sanat üretiminin sergileme ve gösterme alanında, üretimden sonraki süreçlerinde, yaşamış olduğu problem. “-1” bu problematik üzerine farklı katmanlardan, bölümlemelerden yararlanarak faaliyet göstermeye çalışan bir proje. Network imkanı için bir giriş kapısı ve sonrasında ara bulucuk rolünü üstlenmeye çalışıyor. Amacı bir mekân eşliğinde ortaklaşa çalışmak, o mekâna atfen sergiler yapmak, kent için kendine bir lokasyon belirlemek değil. Şehir dışı ve şehir içi platformlarda bünyesine, ağına dahil ettiği çok sayıda sanatçıyı birbirinden farklı ve doğru networklere bağlama uğraşı.

Daha önce İzmir bazlı, birkaç ön çalışma gerçekleştiren kurumsal ve özel girişimler başlatılmış. Ama bazen bu bellek oluşturma alanının bir ara süreç olarak ikinci planda kalması, bazen de inanç ve motivasyon kayıplarının yaşanması sonucu “konumlandırma ve bellek üretimi” konularında devamlılık sağlanamamış. En bilindik örnek: Bir dönem (2003) sanat merkezi eksikliği ihtiyacından doğan, sonrasında (2005-2007) non-profit kimliğinin bilincine varıp, kendisinin inisiyatif modeline karşılık geldiğini fark ederek gardını bu koşullarda alan K2. Şimdilerde sürdürülebilirliğin coğrafi zorlukları ve insani koşullardan dolayı inisiyatif çatısının dağılması sonucu, sanat merkezi örneğine tekrar yaklaşan bir modele dair girişimlerini sürdürme uğraşında.

referenced in international exhibitions or books. Strangely, even reaching the records in their city of production is hard. In such cases, researchers have to rely on external records. Re-observing from the outside that who observes from outside and thus turning within. Think about the researchers’ problem of “distance”. The greatest problem here is the locations of display and exhibition in that particular city, in the post-production process. “-1” is a project that attempts to benefit from various layers and divisions. It’s an entrance for the possibility of networking and consequently it adopts a role of mediation. Cooperation within a mutual space, opening exhibitions referring to it or designating a location in the city is not the goal. It’s the effort of connecting numerous artists from different platforms in distinct and true networks.

Previously there have been precursory studies launched by various corporate and private enterprises. But due to loss of motivation and dedication stemming from the fading of this memory-structuring as an interim phase, attempts of “localization and memory-production” were discontinued. Most popular example: In 2003 K2 which was born out of need caused by the lack of centrality in arts. Around 2005-2007, it mounted its guard by gaining a conscience of its non-profit identity. Consequently it opted that it was more of an initiative and acted accordingly. Currently, after the collapse of the initiative structure due to the geographic difficulties and human conditions of sustainability, K2 is continuing its attempts with re-approaching a model which is reminiscent to an art centre.

As seen the offices at the exhibition locations, there are two structures involved. One of them is “-1 Network for ContemporaryArt, İzmir” which is the primary structure. The other is “-1 Contemporary Art Archive, İzmir”: This is

Sergi mekânındaki ofisi gördüyseniz eğer, iki adet kurumsal başlık (yapı) söz konusu. Bunlardan birisi “-1 Network for Contemporary Art, İzmir”: Bu ana çatı. Digeri ise “-1 Contemporary Art Archive, İzmir”: Bu ise benim editöryel çalışmasını yaptığım İzmir güncel sanatına dair bir bellek-arşiv çalışması. Bu çalışma fiziksel mekânı olmayan, 1 TB’lık bir harddiskden oluşan dijital kaydı depolayan, sürdürülebilir bir arşivden oluşuyor. Kurumsal ayrışmasını ilk olarak buradan belirliyor. Karşılaştığınız şey bir kurum-mekân değil. Dijital tabanlı bir veri deposu ve deponun içeriğinin izleyici tarafından nasıl takip edilebileceğine dair klasmanlardan, klasörlerden ibaret.

Bu haliyle taşınabilir, her yere götürülebilir ve paylaşılıp izin alındığı taktirde kopyalanabilir bir yapıyı barındırıyor. Burada asıl hedeflenen şey zaten paylaşım. Doğru ve gerektiği gibi sınıflandırılmış (İzmir’den -yerelden- uluslararasına güncel sanat üretimi) belleğe ilişkin verinin akışını ilgililere ulaşımını sağlamak. Bu paylaşım bütün veri de olabilir, ilgi alanlarına dair alt klasmanlardan belirgin bir kısma yönelik de olabilir. Bu takipçinin taleplerine kalmış bir şey. Bunun zemini laptoplar, taşınabilir harddiskler, bloglar, podcast canlı ya da bant yayınlar ve bu tür veri izlenimini sağlayan taşınabilir cihazlar (i-phone, i-touch, v.b.) olabilir. Bu alanlar bütün bu sanatsal belleğin dolaşabileceği, ana zeminle, alıcı arasındaki iletişimi paylaşımı sağlayacak “ara-mekanlar” olabilir.

Proje şu an için İzmir merkezli devam etmekte. Ancak bu demek olmuyor ki, İzmir için özel bir araştırma/paylaşım modeli sunuyor. Bu bir pilot uygulama ve yaşadığım şehre ilişkin bir bellek çalışmasına girişmem de doğal. Bu mantık farklı bölgelere ve şehirlere de uyarlanabilir. Zaten açık kaynak bilgisayar yazılımlarının ve internetin “sanatçı

my personal editorial study about a memory-archive of contemporary art in Izmir. It consists of a 1 Terabyte harddisk containing a digital stock and a sustainable archive. It designates its first institutive differentiation at this point. It’s not an actual institutional space that you encounter. It’s a digitally based database and it contains classifications and folders to guide the audience on how to track down the content.

As such, it harbors a mobile structure that can be shared and if permitted, copied. The main goal here is sharing. The logistics of a properly classified information related to the memory (of the art production from Izmir –the local- to international) This sharing can be of a whole batch or a specific subfolder of particular interest. It depends on the inquirer’s demand. The basis for this can be laptops, external hard-disks, blogs, live or footage podcasts and devices that provide such media. These spaces can be “mid-spaces” where artistic memory can flow between the main source and the receiver, establishing a communicative sharing.

Currently, the project is confined in Izmir. However this doesn’t mean that we offer a research/sharing model specific for Izmir. This is a pilot practice and involving in such an endeavor in my own hometown is rather natural. This model can be adapted to other regions and cities as well. Infact, the possibilities provided by open source software and “artist networks” on the internet enable this issue to emerge, transform and even exist simultaneously. The main goal is to sustain the needs of the people who have difficulty entering a network.; revealing artists in regions where they’re alone and try to develop in difficulty.

“-1 network” stanced to enable the artists in these locations to choose their spaces where they share blogsites or videologs and create their own “shuttle-spaces”. However,

network”leri bakımından sunduğu olanaklar da, bu meselelenin farklı yerlerde dönüşüm göstererek, hatta eş zamanlı olarak var olmasını sağlayabilir. Asıl amaç, bu uygulamaya ihtiyacı olan bölgelerde, oraların sanatçıları için gerçekleştirilmesi ve ana akım dışısındaki “network”e girme zorluğu çeken kişilerin ihtiyaçlarını karşılaması. Özellikle sanat endüstrisinin zor geliştiği, sanat üreticilerinin yalnız kaldığı bölgelerdeki dinamiği gün ışığına çıkarmak.

“-1 network”, bu dinamiklerden yoksun bölgelerin sanatçılarının, özellikle blog sitelerini ya da videologlarını paylaştıkları alanlar olarak seçmeleriyle ve kendi “shuttle-space”lerini yaratmak adına bu mecraları kullanması ile yakından ilişkili bir tutum göstermekte. Ancak bu, nesnel üretim gösteren sanatçıların “info-desk”lerini yaratabildikleri bir alan olmaktan öteye gidemiyor. Bu sayede bu alanlar, ana platformlar olan galeri, müze, sergi mekânı gibi fiziksel alanlara dahil olmak için iletişim kurabilecekleri yanıp sönmekte bir işaret noktası olmaktan öteye gidemiyorlar. Bu sinyalin daha güçlü olmasını sağlamak için ne yapılabilir? Sinyallerin, küçük bağlantı noktalarının hepsini lokal bir bütünlükte, ortak bir platformda toplamak. Bu sayede aranan etiketi ve başlıkları kapsayan, isim, mekân ve olaylara göre sanatçıyı, alternatif arama alanlarından eskisinden daha kolay bulunacak şekilde bir ağıın içerisinde konumlandırmak. Bir çeşit tarihsel-mekânsal ya da türlere ilişkin koordinatları daha geniş bir çerçeveden belirlemek. Başında da bahsettiğim gibi kategorize etmek. “-1” bu noktada belki biraz daha önem kazanabilir.

Şimdi size bütün bu şeyin nasıl çalışabileceğini açıklamak adına ana omurgadan söz edeyim. Bilgisayar işletim sisteminin klasör mantığını bilirsiniz. Genel olarak prensip aynıdır: Mac, Windows, Linux, Mobil, hepsinde mantık klasik

this cannot go any further than creating a space where artists with material production establishing their “infodesks”. Thus this is not beyond being flickering beacon to facilitate entry into main display sites like galleries, museums or exhibition halls. What can be done to amplify these signals? These signals should be congregated into a common platform where these beacons are interconnected in a local community. Therefore, localizing the artist in a network easier to navigate compared to its predecessors by the use of tag and titles, classified by name, location and events. In a way, redefining the historic-spatial or specific coordinates with a broader frame. As I said earlier, to categorize. “-1” can earn more significance at this point. I’d like to tell you about the backbone to explain how it all works. You all know the folder system of computer processing systems. The principle is the same in all: Mac, Windows, Linux, Mobil etc. In the core, they all rely on the tree system. The main body is a title, below it, there are various branches with different details. This enables us to find what we look for with ease and prevents us from getting lost along the way. First you open a folder, store the information relevant to your research and the space expands. As specific details and data emerge, you need more and more subfolders. My folder system, which can be called a digital tree, consists of one main body with 9 main folders which, in turn, contain specified folders with specified data content.

Izmir Contemporary Art Archive-IGSA

Main Folders:

“Artists”

“Exhibitions 1987-2000”

“Independent Collectives/Groups/Artist Locations/Individual Projects”



Borga Kantürk “-1” İzmir Güncel Sanat arşivi

İGSA-02Sergiler:*02A Öncü Sergiler,**02B Grup Sergiler,**02C Kişisel sergiler,**02D Geniş Katılımlı Sergiler-Etkinlikler,**02E Kamusal Projeler-Aksiyonlar,**02F Seriler,**02G Şantiye Sergileri,**02H K2 Sergileri.*

Bu şekilde 8 alt klasörü kapsamakta. Burada K2 ve Şantiye adlı, İzmir için önemli oluşumların sergilerini de ayrı klasörler/başlıklar altında toplamayı uygun gördüm. Çünkü bunlar, kentteki güncel sanat üretiminin belleğine ilişkin başlıca referans ve ana durakları oluşturmuş iki yapı. Evrensel network içinde kayda girmiş olmaları bu oluşumları önemli kılıyor. Diğer klasörler ise bu ana kanalları besleyecek öteki durum, olay, mekân ya da kişileri içeriyor. İzmir’de etkinlikler gerçekleştirmiş küratörler, İzmir’deki etkinliklere, sanatçılara, durumlara dair, dönemsel analizler içeren yazılar yazan, röportajlar yapan, kritikler üreten yazarlar gibi.

Bu noktada kafanıza takılan bir şeyler varsa cevaplayayım.

Önder Özengi: Bu arşivin ana mekânının bir hardisk olduğundan söz ettin. Peki izleyiciler nasıl kullanacaklar bu “hardisk”i. Karşılaşmaları nasıl olacak? İletişime girmek için sana mı başvuracaklar?

Borga Kantürk: Bu aslında değişkenlik gösteren bir durum olacak. Bu arşivin kurumsal anlaşmaları olacak. Öncelikli olarak projeye destek vermeyi kabul eden Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi arşivin genişleyebilir bir kopyasının daimi mekânı olacak. Şu an için ana destekçi Platform ve bu-

Önder Özengi: You mentioned that the main space of this archive is a harddisk. So how will the audience benefit from this disk? How will the encounters be? Will they apply to you for contact?

Borga Kantürk: This will be a situation that will variate. The archive will have corporate contracts. First of all, Platform Garanti Contemporary Art Center will be the base of an expandable copy of the archive. Currently, Platform is the only supporter and apart from that, various locations with privileges to display and share. These are generally archive spaces dedicated to contemporary arts, which pursue documentary activities. Of course, in time, internet will provide a mid-space for sharing this “database”. Although it’s not been fleshed out yet, you can consider this as an info-desk. It might be like a city guide that you can reach through the internet. Actually it might differ according to the possibilities available to the locations with display/sharing privileges. The point is that the content will be exactly the same regardless of location and city.

The first step will be on the locations mentioned and the second step will be online. In order for the archive to be online, it should reach the predestined percentages. So far, there’s a 20% input. Data will be transformed into packages for iPhone, cellphone and computer users. Currently I’m focused on the accumulation of the data in small, medium and genuine scales. So there will be suitable sized videos for guests who connect with their iPhones. Also, high resolution versions can be reached via specific searches.

Audience: Archive is often a corporate activity. Why did you want to deal with it?

B.K: At the moment it’s more of a personal process and it is a little bit caused by the oversaturation and disillusionment

nun haricinde sergileme, paylaşım hakkının verildiği çeşitli mekânlarda (buluşma noktaları) bulunacak. Bunlar genelde güncel sanata dair arşiv mekânları, sanatın dokümantasyonuna dair faaliyetlerini sürdüren mekânlar olacak. Elbette ki ileride internet bu “database”in paylaşımına sunulacağı önemli bir ara-mekân teşkil edecek. Kullanım şekline gelince: Ana “harddisk”in bağlı olduğu bilgisayar bu verilerin görüldüğü mekân olacak. Bu, şeklen henüz tam ideal olarak tasarlanmadı ancak bir “info-desk” gibi düşünebilirsiniz: İnternete girdiğiniz, city-guide okuduğunuz bir bankomat gibi olabilir. Açıkçası sergileme ve paylaşım hakkına sahip mekânların olanaklarına göre de değişkenlik gösterecek. Önemli olan nokta, içeriğin hangi şehir ve mekânda olursa olsun tamamen aynı olacağı.

İlk etapta sözü edilen mekânlar içerisinde, ikinci etapta ise online olacak. Online olması için arşivin bellek olarak hedeflenen yüzdelere çıkması gerekiyor. Henüz %20 gibi bir bilgi girişi söz konusu. Cep telefonları, i-phone ya da bilgisayar kullanıcıları için dönüştürülmüş çeşitli paketler halinde de veriler oluşturulacak. Şu anda bireysel olarak bu bilgilerin küçük, orta ve asıl olmak üzere çeşitli ölçeklerde toplanmasına dikkat ediyorum. Yani birisinin “i-phone”u ile gelip kendisine transfer ettiğinde izleyebileceği bir formatta bir sanatçı videosu da bulunacak. Bunun yanında da özel aramalar için yüksek çözünürlüklü versiyonuna da veri olarak ulaşılabilir.

İzleyici: Arşiv genelde kurumsal bir faaliyet. Arşiv ile neden uğraşmak istediniz?

B.K: Bu şimdilik bireysel olarak yürütülen bir süreç ve bunu yapmamın nedeni sergilemeye karşı biraz doymuşluk ve inançsızlık. En azından bir süreliğine. Gösterilen şeyin doğru kanalı, doğru “network”ü bulamaması ya da buna net

towards display. At least for a while. It’s the discomfort and distress due to the lack of relevancy of the object not finding the proper channel, the true “network” for itself or at least not reaching it easily and directly. This amplifies the lack of confidence of what you do and it undermines your faith in it. It’s impossible to continue the same activity or performance without establishing this channel of communication. In such a situation, the exhibitions where you act as artist or curator tend to repeat itself, leading you to think that you cannot break the cycle. These repetitions bore the spectators, the participating artist and all the people in expectation. The alternatives are these new maps, new landscapes and these new theaters of engagement. How would it be to seek these for İzmir?

Data concerning the contemporary art in İzmir, especially if they’re of 80s and 90s, are often whispers and hearsay. Lack of records is the main problem. Until now, there has been no official recording mechanism. But as soon as such a mechanism is established, a backbone can be built upon it. And afterwards it can develop with the participation of curious researchers from the city or outside the city. It’s only a matter of their efforts and motivation. This history and the acquired data can be a kind of reference chronicle.

Öykü Özsoy: So how do you determine the ones who are included in the archive?

B.K: Frankly, I’d like to keep it broad for time being. Artists belonging to the 2000s are numerous. Older artists are often recorded, passed through a certain elimination but I reckon one should be more generous as far as the artists in their twenties are concerned. Eventually time will elect them- it’s difficult to know who will remain and who will be forgotten, especially in this age. Therefore, there will be a tagging

“soyağacı” kökenlidir. Ana bir klasman başlık, onun altında daha detaylı ve farklı dallar.Bu mantık bizim hem kaybolmamızı hem de aradığımız şeyi daha kolay ve düzenli bir yoldan bulmamızı sağlar. Önce bir klasör açarsınız, araştırmanıza ilişkin verileri onun içine atarsınız, alan genişler, spesifik detaylar, veriler ortaya çıktıkça alt klasörlere ve daha da alt klasörlere ihtiyaç duyarsınız. Benim klasör sistemim (buna bir sayısal ağaç da diyebiliriz), Bir baş klasör altında 9 ana klasör ve onların altındaki spesifikleşen verilerin depolandığı ara klasörlerden oluşmakta.

“İzmir Güncel Sanat Arşivi - İGSA”

Ana Klasörler:

“Sanatçılar”

“Sergiler1987-2000”

“Bağımsız Kolektifler/Gruplar/Sanatçı Mekânları/Bireysel Projeler”

“Galeriler”

“Küratöryel Pratikler”

“Yazarlar”

“Proje-Mekânlar, Kurumsal Alternatifler”

“Şehir Dışından kurumsal Kayıtlar”

Bunlar arasında omurganın en önemli iki klasörü sanatçılar ve sergiler. Sonrasında da alt klasörler geliyor.

Birinci ana klasör : “Sanatçılar” güncel sanat arşivinin belirgin ana odağı elbette sanatçıları içermekte. Buradaki sınıflandırma tarihsel ve 4 alt klasörden oluşuyor. İzmir sanat sahnesinde aktif rol oynamış sanatçıları baz alarak geliştirilmiş kategoriler.

“Galleries”

“Curatorial Practices”

“Writers”

“Project-Locations, Corporate Alternatives”

“Corporate Records from Out of Town”

Among these, artists and exhibitions are most important folders of this backbone. They are followed by sub-folders.

The first mainfolder: “Artists”, form the main focus of the contemporary art archive. The categorization here is chronological and consists of 4 subfolders. The categories are based on artists who have played a significant role in İzmir art scene.

IGSA 01-Artists:

01A- First generation: Pioneering artists. Those who formed the artistic dynamics of 1980s. (Cengiz Çekil, Ann Aksel, Erdağ Aksel and Halil Akdeniz)

01B- Second generation: Mid-generation artists, 1990s-2000s.

(Ahmet Uhri, Arzu Çakır, Ekrem Yalçındağ, Esra Okyay, Güven Incirlioglu, Hüseyin Alptekin, Murat Özdemir, Oktay Şahinler, Ramazan Bayrakoglu, Sefa Sağlam, Sevgi Avcı, Vahap Avsar)

01C- Third Generation: Artists who actively produced during late 90s to our day.(Artists who are at the midst of their career.)

01D- Fourth Generation: Promising artists who began their productions in the first half of 2000s.

This category contains artists who participated in several events, in group activities, taken part in important exhibitions. Some of them are now in other cities, some of them ceased production and some of them are deceased yet still

İGSA 01-Sanatçılar:

01A – Birinci kuşak: Öncü sanatçılar, 1980’li yılların güncel sanat dinamiğini oluşturan sanatçılar. (Cengiz Çekil, Ann Aksel, Erdağ Aksel ve Halil Akdeniz)

01B – İkinci kuşak: Orta kuşak sanatçılar, 1990-2000’ler. (Ahmet Uhri, Arzu Çakır, Ekrem Yalçındağ, Esra Okyay, Güven Incirlioglu, Hüseyin Alptekin, Murat Özdemir, Oktay Şahinler, Ramazan Bayrakoglu, Sefa Sağlam, Sevgi Avcı, Vahap Avsar)

01C – Üçüncü kuşak: Şimdi, 90’lı yılların sonları ve 2000’lerde aktif üretim gösteren sanatçılar. (Kariyerinin ortasındaki sanatçılar)

01D – Dördüncü kuşak: Gelecek, 2000’lerin ilk yarısında üretimlerine başlamış gelecek vadeden sanatçılar. (Kariyerine yeni başlamış sanatçılar)

Buradaki klasman İzmir’de belirli sürelerde üretim göstermiş, bazı oluşumlara katılmış, grup faaliyetlerinde bulunmuş, önemli sergi ve etkinliklerde yer almış bir çok sanatçıları içermekte. Bunların bazıları şimdi şehir dışında üretmekte, bazıları üretimi bırakmış, bazıları vefat etmiş, bazıları ise bu şehirde üretime devam ediyor. Genç olanlar ise yeni yeni dolaşıma girmiş ya da dolaşıma girmeyi bekleyen sanatçılar. Bu arşiv içerisinde hepsi bir araya getiriliyor.

Omurganın diğer ana klasörü ise “Sergiler” başlığını taşıyor

İlk klasör, sanatçıları bir bütün olarak ancak 4 farklı üretim zamanına ve yaş grubuna bölerek arşivlerken ikincisi, sergileri depolarken daha farklı bir yöntem izliyor.Tarihsel olarak 80’li yılların sonuna hatta İzmir’deki ilk öncü serginin (toplu sergi’1) yapıldığı 1987 yılını nokta olarak seçerken süreci günümüze, 2009’a kadar getiriyor.

some carry on with their efforts in the city. The younger ones are either newly introduced into the circulation or maybe still waiting. This archive attempts to gather them.

The other folder of the backbone is “Exhibitions”

While the first folder splits the artists according to their times of production and their age intervals, the second one treads a different path while storing the exhibitions. It takes the first pioneering exhibition in 1987 as reference and works its way towards 2009.

IGSA-02Exhibitions:

02A Pioneering Exhibitions,

02B Group Exhibitions,

02C Individual Exhibitions,

02D Broad Participation Exhibitions-Events,

02E Public Projects-Acts,

02F Series,

02G Santiye Exhibitions,

02H K2 Exhibitions.

As such it contains 8 folders. I saw it fit to categorize them as Santiye and K2, two important activities for İzmir as separate folders. It’s because they’re the two main structures that served as cornerstones for the memory of the contemporary art production in the city. Their inclusion in the international networks makes them important. Other folders contain events, locations and individuals which feed these mainstreams; like curators, critics or writers who wrote analysis, reports, interview or comments about the events, artists and situations in İzmir.

So at this point, if you have anything stuck in your mind, I can answer them.

ve rahat bir koldan ulaşamama sıkıntısı, huzursuzluğu. Bu durum yaptığınız iş konusunda emin olamama duygusunu arttırmakta ve ona olan inancı kırmakta. Bu iletişim kanalını bulmadan aynı etkinliği, performansı devam ettirmeniz mümkün değil. Böyle bir durumda sanatçı ya da küratör olarak gerçekleştirdiğiniz sergiler kendini tekrar ediyor, zinciri kıramadığınızı düşünmenize neden oluyor. Bu tekrarlar izleyiciyi, katılımcı sanatçıyı, dışarıdan -lokal haricin- den- meraklıları, tüm beklentide olanları bıktırıyor. Buna alternatif olacak şey işte yeni haritalar, yeni zeminler, yeni muhatap alanları yaratmak. İzmir için nasıl olabilir bunu aramak mesela?

İzmir güncel sanatına dair veriler, hele bunlar 80-90'lara ilişkin ise, genelde kulaktan dolma ve fisiltı şeklinde yayılan doneler. Kayda geçmemişlik genel ve ana problem. Bugüne kadar da bir resmi kayıt mekanizması ortaya çıkmamış. Ancak böyle bir kayıt mekanizması oluştuğu andan itibaren hazır bir omurga kurulmaya başlanabilir. Ve bundan sonrası ise artık şehir içi ve şehir dışı meraklı araştırmacıların çabalarıyla gelişebilir. Onların harcadığı efor ve motivasyonuna kalmış bir durum artık. Bu tarihçe ve elde edilmiş veri bir çeşit referans külliyatı olarak elde tutulabilir.

Öykü Özsoy: Peki bu sanatçıları, arşivde yer alan kişileri neye göre, nasıl belirliyorsunuz?

BK: Açıkçası önce geniş tutmaktan yanayım. Özellikle 2000'li yıllara ait sanatçılar çok. Eski sanatçılar, genelde kayda girmiş, belirli bir elemeden zaten geçmiş olan sanatçılar, ancak 20'li yaşlarında olanları seçme konusunda daha cömert davranmak gerek diye düşünüyorum. Çünkü onları zaman eleyecek, kimin kalıcı olup kimin unutulacağını şimdiden kestirmek güç, hele hele bu çağda. Bu sebeple belirli bir etiketleme sistemi ile gidilecek. Örneğin İzmir için önem-

system. For instance, you search for a broadly participated exhibition with a considerable effect on İzmir. And let's say you encounter the exhibition "Stuck In Between". You search through the participants where "Stuck In Between" is your tag. Later on, you encounter a few of the artists there in another joint exhibition or a foreign exhibition. These names and tags remain underlined in your mind, ending up as names that are searched more often and encountered more frequently.

I looked for reference points to see what to show to the people from outside the city who have no knowledge about the city. There are certain exit points concerning my archive and İzmir Contemporary Art History. It's some sort of facts corner.

This piece that I'm showing you at the moment belongs to an artist whom you know well and who currently produces in Istanbul: a photograph by Hale Tenger. First thing to notice on the picture is the shoreline, a port where military ships are docked, balloons lined up on a string on the water and a merchant who charges people to shoot at the balloons with a rifle. It's a common sight in Turkey. What calls to most of the people in İzmir and I are the helical floor tiles on the ground. The location is the passport ferry port in İzmir. A shoreline that stretches along Konak and Alsancak, a typical Mediterranean coast with palm trees all along. So, why this shoreline and these tiles? We can delve deeper into this argument by taking Tenger's artwork as a geographic information. Hale Tenger is a second generation Turkish artist and she produced this piece in İzmir.

Another artist whom I can show reference to these tiles, is one of fourth generation's young artists: Bahar Oğaner. This canvas painting takes the second cordon as location as well.

li bir etki yapmış geniş katılımlı bir sergi aradınız: Karşınıza "arada kalmak" sergisi çıktı diyelim. Oradaki katılımcılara bakıyorsunuz. "Arada kalmak" sizin için bir etiket. Orada birlikte yer almış sanatçılardan ikisini, üçünü sonra diğer bir ortak sergide daha görüyorsunuz ya da yurtdışında diğer bir sergide. Bu isimler, etiketler birden beyninizde altı çizili, daha çok aranan ve karşılaşılan isimlere dönüşüyor.

Şehir dışından insanlar ve içerik konusunda yeterli bilgisi olmayan insanlara neyi göstermek cazip olur diye bu sunumu size yapmadan önce referans noktalar araştırdım. Arşivime ve İzmir Güncel Sanat Tarihi'ne dair kimi çıkış noktaları var. Bunları bilelim köşesi gibi bir şey.

Şu an size göstermiş olduğum çalışma İstanbul'da üretim gösteren, çoğunuzun yakından tanıdığı bir sanatçıya ait: Hale Tenger' in bir fotoğraf işi. Fotoğrafta ilk dikkat çeken şey bir deniz kenarı, askeri gemilerin durduğu bir liman, denize dizilmiş balonlar ve bu balonlara silahla atış yaptırarak para kazanan bir seyyar satıcı. Türkiye genelinde görebileceğiniz bir olay. Benim ve İzmir'de yaşayan diğer bir çok insanın dikkatimizi çeken şey, bu fotoğrafta yer alan helezonik desenli (dalgayı çağrıştıran şekliyle) yer karoları. Bu mekân İzmir pasaport vapur iskelesi. İzmir, Konak ile Alsancak arası uzanan kordon şeridinde sahip ve tipik Akdeniz kentine özgü deniz kenarı ve palmyeler bu kordon boyunca ilerlemekte. Peki neden kordon ve bu yer karoları? Bu argümana Hale Tenger'in yapıtı sayesinde coğrafi bir enformasyon olarak derinlemesine inebiliriz. Hale Tenger İzmir'le ilişkisi olan 2. kuşak Türkiye'li güncel sanatçılardan ve bu yapıtı İzmir'de üretmiş.

Bu yer karolarına referans olarak göstereceğim bir diğer sanatçı ise İzmir arşivinde 4. kuşak gençlerden birisi: Bahar Oğaner. Bu tuval resminde ise gene lokasyon olarak ikinci

The balloons are still visible in the composition. A figure whose back is turned towards the spectator and the sea with the balloons on the water. The background on which the figure stands consists of the very same tiles seen in Tenger's photograph.

This might be the geographic and cultural point of information which connects these two artists from different generations. We can dub this "label" or as the bloggers say, a "tag". Therefore, with this archive, we will gain the possibility to observe these two artworks related to İzmir. Afterwards, this might enable us to produce arguments, establish communications between artists and situations and subsequently deepen them. It's possible to broaden this evaluation by combining Nur Muşkara's photographs with Selim Birsal's "work" for Şantiye Gallery.

Selim Birsal + Agnes Perroux, "X", 13.10.1994-11.11.1994

Selim Birsal's 25 paper boats painted with graphite are lined up in a diagonal pattern. The gallery's location is behind the former N.A.T.O. building and the positioning of these boats find their locations both by Perroux's work and by their own in reference to another part of the city.

"Şantiye exhibitions joined catalogue, 1997"

Ö.Ö: Are these the connections that you made yourself or are they the stuff that came along while you were building the archive?

B.K: I was in the loop. While archiving, you approach this relation in a curatorial sense and one inadvertently makes the connection. They're not much of a surprise findings

kordonu referans alan bir görsel. Kadraja gene denizin içinde gördüğümüz balonlar giriyor. İzleyiciye sırtı dönük bir figür, arkasında deniz ve suya bırakılmış balonlar. Figürün üzerinde durduğu fonu oluşturan yer karoları ise Hale Tenger'in fotoğrafı çektiği yerle tamamen aynı karolar.

Birbirinden farklı iki kuşak sanatçının çalışmalarında bağlayıcı, coğrafi ve kültürel enformatik nokta bu ikisi olabilir. Bunlara “etiket” ya da blogger diliyle “tag” diyebiliriz. Böylelikle İzmir'e ilişkin örnekler arasında bu iki işe bir arada bakma olanağını bu türde bir arşivle bulacağız. Bu da belki üzerine argüman üretme şansını yaratacak, sanatçılar ve durumlar arasında iletişim kurmamızı önce kolaylaştıracak sonra derinleştirecek. Bu ikili ilişkiye, Nur Muşkara'nın fotoğraf işleriyle Selim Birsell'in Şantiye Galeri için yaptığı “iş”ni de ekleyerek, bunları dörtlü bir değerlendirmeye tabi tutarak genişletmek mümkün.

Selim Birsell + Agnes Perroux, “X”, 13.10.1994 – 11.11.1994

“Selim Birsell'in 25 tane grafit boya ile boyanmış kağıttan kayıkları diagonal bir doğrultuda peşpeşe dizilmişler. Galeri'nin şehir içinde konumu eski N.A.T.O binasının arkasındadır ve bu kayıkların mekân içindeki duruşları hem Perroux'nun işine göre hem şehirdeki başka bir yere göre kendi yerleşim alanlarını buluyorlar.”*

**Şantiye sergileri toplu kataloğu, 1997*

ÖÖ: Bunlar senin kurduğun bağlantılar mı yoksa arşivi oluştururken karşına çıkan şeyler mi?

BK: Ben bu işlerden haberdardım. Arşivlenirken bu ilişkiye küratoryal bir zihin pratiğiyle yaklaşıyorsanız ister istemez

either. As I said, by making comparisons with different tags-titles and baselines, the links you search close in by themselves. All that is left for you is to weave them together. It's easier to catch a glimpse of this on several artists. The matter is whether we can establish data with numerous exhibitions, artists and locations resulting with a fitting synthesis that have a solid base. It might lead to something completely lacking satisfaction. The second important finding is the past, present and resulting from their relations in terms of memory, the reason of us being here.

Now, you're seeing images from an exhibition from Şantiye Gallery in Alsancak, İzmir from 1994. I chose this one particularly due to a possible connection with the location of the exhibition “Relative Locations and Judgments” in Suriye Passage. It's because Şantiye Gallery, just like this one, is a temporary location. A mutual construction of a congregation of artists, collectives and writers gathering without a corporate guidance, coming together voluntarily. An image of a 15-year-old memory. It belongs to Vahap Avşar's work, created for the exhibition titled “X”. Thanks to Platform Garanti Contemporary Art Center archive and Vasıf Kortun.

“X” is a 4-person project that belongs to Şantiye Gallery's second season. First exhibition:

Cirriculum: Vahap Avşar, slideshow, installation, Şantiye Gallery, 1994 from “X” exhibition series.

In the Şantiye catalogue, Vahap Avşar's work was explained as such:

“... Vahap Avşar set an installation in the furthest portion of the gallery. Using the gallery's own platforms along with construction cast equipment, he built a 15 cm high platform.

zaten kuruyorsunuz. Çok da sürpriz sonuçlar, bulgular değil bunlar aslında. Dediğim gibi farklı etiket-başlık ve zeminlerden karşılaştırmalar yaptığınızda aradığınız linkler birbirine bazen kendiliğinden yanaşiyor. Size de bunların arasını örmek kalıyor. Bunu birkaç sanatçı üzerinde yakalamak kolay. Çok sayıda sergi, sanatçı ve mekânla birlikte düşünüldüğünde bir sentez yapıp yerini bulan, temellere oturan veriler oluşturabilecek miyiz asıl mesele bu. Belki çok tatmin etmeyen bir şey de çıkabilir. İkinci önemli bulguysa geçmiş, bugün ve bunların bellek ilişkisi üzerinden biraz da bizim neden şu an burada olduğumuz ile ilgili gibi.

1994 yılından İzmir,Alsancak'ta bulunan Şantiye Galeride gerçekleştirilen bir sergiden görseller görüyorsunuz şimdi. Bu görseli şu an Suriye Pasajı içerisinde “Görelî Konumlar ve Kanaatler” sergisinin mekânı ile bağlantılı olduğunu düşündüğüm için seçtim. Çünkü Şantiye Galeri de tıpkı bu mekan gibi, sanat için geçici olarak kullanılan mekân. Sanatçıların, kolektiflerin ve yazarların dışarıdan bir kurumsal yönlendirme olmaksızın, gönüllü olarak bir araya geldikleri bir yapının ortaklaşa üretilmesi. On beş yıl öncesinin belleğinden bir görüntü. Vahap Avşar'ın Şantiyede “X” başlıklı sergi için ürettiği çalışmaya ait. Bu görsel için Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi arşivine ve Vasıf Kortun'a teşekkürler.

“X” Şantiye galerinin ikinci sezonuna ait bir 4'lü proje. Birinci sergi:

İşin künyesi: Vahap Avşar, slideshow, enstalasyon, Şantiye Galeri, 1994 “X” sergi dizisinden.

Upon the platform he put a table made from the leftover wood from the building construction and 8 stools. The projector on the table constantly flips through the almost hundred pieces of work of the four participating artists. In a space where the location predicts the artwork a-priori, this piece confronts knowledge of the location with knowledge of the artwork, revealing a who new area of production.”

“Şantiye exhibitions joined catalogue, 1997”

Objects used by Vahap Avşar are objects that were leftover from the renovation of the building; images belonging to the artist referring to the past, old works and artist's memory. As the audience breathes these dual memory, new references take a step with thought and word.

Actually this is the point on which the exhibition stubbornly stands: Issue of memory and discourse. I hope I expressed myself clearly.

I'd like to give the final words to Önder Özengi.

Ö.Ö: I wasn't aware of what you showed, of the majority of the shows you mentioned or the reference to İzmir. As I understand, you're attempting to gather them together and form a chronological timeline. You're seeking a memory which is not really manifested clearly. Is it your aim to turn into a corporate body?

B.K: The word eventually came back at me. Actually, it's not my wish to make it corporate. It's more like creating an artists' reflex that is aware of this memory.Becoming corporate, spaces that work like a corporation but has no corporate officiality, we talked a lot about those before the exhibition.

Ö.Ö: But that memory will eventually become an official reference. If we want texts, images or links, we will look it

Vahap Avşar'ın yaptığı şeyi Şantiye sergisi kataloğunda şu şekilde açıklamışlar.

*“...Vahap Avşar galerinin dip kısmında girintili alanda bir yerleştirme gerçekleştirdi. Galeride halihazırda bulunan iki parçalı platformları da kullanarak galeri mekânının bir kısmını inşaatta kullanılan kalıp malzemeleriyle 15cm. yüksekliğinde bir platform haline getirdi. Platform üzerine ise yine binanın inşasında kullanılan atık tahtalardan yaptığı bir masa ve 8 tabureyi yerleştirdi. Masa üzerindeki slayt makinesi sürekli olarak “X” sergilerindeki dört sanatçının (SB+AP+CL+VA) 100 kadar çalışmasından slaytlar gösteriyor. Sergileme mekânının sanat yapıtının anatomisini a-priori olarak belirlediği bu iş, mekânın bilgisiyle sanat yapıtlarının bilgisini karşı karşıya getiriyor ve sanat yapıtına yeni bir üretim alanı açıyor.” **

**Şantiye sergileri toplu kataloğu, 1997*

Vahap Avşar'ın kullandığı nesneler, mekânın tadilatından çıkan o mekânın belleğine ilişkin nesneler; geçmişe dair referans gösterilen sanatçılara ait görseller, eski çalışmalar, sanatçının belleği. İzleyici bu ikili belleği solurken yeni referanslara da düşünce ve sözle adım atmakta.

Zaten serginin de inatla üzerinde durduğu nokta bu: Bellek ve tartışma meselesi. Umarım kendi derdimi tarif edebilmişimdir.

Son sözü Önder Özengi' ye bırakmak istiyorum.
ÖÖ: Gösterdiklerinden, anlattığın çoğu sergiden, İzmir'deki hareketten, ve gidişattan da pek haberim yoktu. Anladığım kadarıyla onları bir araya toplama ve tarihsel çizgiyi belirleme gibi bir derdin var. Henüz çok da net olarak kurulmamış, çizgileri netleşmemiş bir belleği araştırıyorsun. Der-

up in that archive. The temporal nature of your office will be seen from the way you situate them in this location. However I did not quite understand what you meant by the location's own memory.

B.K: Let me put it this way. There's a question that's been bothering me nowadays. The city I'm living in. There are not many places that present a permanency. Infact I can say that continuity is a rather rare thing in this city. Therefore, artists relied on production and display strategies built upon being temporary. In the 80s, cultural center halls were the location of art shows. Afterwards, Şantiye was used for two seasons. There was the show “Stuck In Between” - an unopened, concrete shopping mall was used for it. There are temporary art/culture spaces. Studio spaces. But due to the lack of incorporation tradition there's no permanency either. The dynamic is always nomadic and mobile. Perhaps because of this, the artists want to leave a lasting mark, a tend in memory. Perhaps it's some sort of obsession. As such, artists in Izmir value this partnership, the electricity and that dynamism. Now, it's changed a little bit. As the contemporary art professionalized and as the artists became more public, there's another issue to be considered. It wasn't like this in late 80s or early 90s. It was more confident, more sincere but it had a purity. For instance, in the Şantiye exhibitions, Hüseyin Alptekin was there as well. He was always an artist who focused on memory and cultural transitions. When the relations of memory, location and temporariness became an issue; he covered the walls with blocks of soap, with their traces and scent even giving some away after the exhibition as a souvenir, it was really important. They are marks of that day. Some of the people I spoke to still have those soaps.
Serkan Özkaya: There's an inadvertent peculiarity.

B.K: The problem here is probably that. A scent, a trace cannot be kept alive in a corporate space; a new thing comes up and replaces it. In such temporary structures on the other hand, value an empathy of theory and space through a memory. If the catalogue from the Şantiye exhibition wasn't published after a lot of trouble, we wouldn't be aware of it so easily. This is kind of why this archive is so important. I guess this is the reason of my fright from incorporation. But informing others of what's being done here with determination, sincerity and livelihood is a responsibility to be undertaken.

Ö.Ö: As far as the artists are concerned, the progress seems to be slow. I don't think there are galleries in Izmir that have corporate records or exhibitions. It seems to be temporary spaces entirely. K2 seems to be the most incorporated in that sense.

B.K: Yes, it partially depends on trial and error. These temporary locations are experimental grounds for artists. But due to the lack of administrative boundries and assignments, issues of memory and recording seem to get lost along the way while trying to save the day by trying to preserve the continuity. After the time is expired, the space is emptied, with the artists flew back abroad, it's rather hurtful not to have any material documentation of all those things pulled off in great excitement and fulfillment. You get filled with feelings of not having somebody to speak or to understand you.

With a final round on the archive topic. At this point I can't foresee whether it'll become a corporate structure in the future. Whether it can survive as it naturally did to this day, that's always an interesting question. Especially when the internet is taken into consideration. Hundreds of people are

sharing their video-audio-image archives in rapidshare, youtube or vimeo. Sometimes it takes hours for them. Subtitle sites try to provide a corporate service of translations with personal efforts. It's like a separate world that naturally shares and sets its own rules. It's as if it says “somebody incorporate me.”

Ö.Ö: A question: This archive will contain categories like eras and locations. How will the participant relate them to each other? How will the participation be? Will they feel active? You mentioned that the data here will be able to be related and observed rapidly and thoroughly. But will these observations affect and/or improve the data? Maybe one will take an artist for his/her show, prepare a research text or use a space. They will disrupt the existing structure, reconstruct it and add something up on it. You want this, don't you?

B.K: Yes. Expansion is rather like forum moderation. In terms of internet jargon, searching for “admins” and members. Besides the archive is there only to be expanded. But the roles of the admins, the editors and the members are considerable as well. While the main memory expands, the editors must definitely be aware of the input.

Audience: So, why the title “-1”?

B.K: It's about some things being better off few and definite rather than being many but indefinite. “-1” signifies underground and also the reduction in numbers. It's like subtracting one from the crowd. Categories, classifications are pretty much like subtraction. It's like picking away stone chips in rice. Then piling up the stones, adding them up. That's what I'll do. Thank you all for listening.

din bu belleği -belki de- kurumsallaştırmaya çalışmak mı?

BK: Söz gene bana döndü. Aslında bu tam olarak belleği kurumsallaştırma isteği değil de, o belleğin bilincinde olan bir sanatçı refleksi yaratmak gibi. Kurumsallaşma, kurum gibi çalışan ama kurum resmiyeti olmayan alanlar, bunları sergi öncesi bayağı tartışmıştık .

ÖÖ: Ama o bellek gene de bir resmi referans olacak eninde sonunda. Metin istiyorsak, imaj istiyorsak, linkler istiyor-sak o gösterdiğin, adını koyduğun şeye/arşive bakacağız. Kurduğun ofisin “geçici” olması, bu topladığın veriyi – bu sergideki gibi – geçici olarak kullanılan bir mekânın içerisine yerleştirmenden anlaşılır. Ancak üzerinde durduğun mekânın kendi belleği meselesini tam olarak anlayamadım.

BK: Şöyle açıklamaya çalışayım. Şu sıralar kafamda boğuştuğum bir soru var. İzmir’e dönelim gene. Yaşadığım şehir. Sanat adına yıllardır kalıcılık gösteren çok mekân yok. Hatta devamlılığın bu şehir için zor, az rastlanır olduğunu söyleyebilirim. Bu nedenle, sanatçılar kalıcılık gösterebilmek için üretim ve sergileme pratiklerini hep geçicilik üzerine geçici stratejiler kurarak sağlamaya çalışmışlar. 80’lerde kültür merkezlerinin salonları toplu sergilerin yeri olmuş, sonrasında Şantiye isimli yer iki sezonluğuna kullanılmış; “Arada Kalmak” isimli sergi var: Henüz açılmamış, ham beton, dev bir alışveriş merkezi kullanılmış. Geçici, küçük sanat mekânları var. Stüdyo mekânlar. Ancak kurumsallaşma geleneği de olmadığından kalıcılık yok. Dinamik, hep göçebe ve hep hareketli. Bu sebeple belki mekânların taşınabilirliği üzerinde sanatçının kalıcı bir iz, bellek kazısı yapma isteği oluyor. Bu belki de bir takıntı. Böyle olunca sergileme anlarındaki ortaklığa, o dinamizme, elektrige önem veriyor İzmir’deki sanatçılar. Şimdi biraz değişti bu: Güncel sanatın profesyonelleşmesi ve sanatçıların daha çok göz önünde bulunması

gibi bir durum var. 80 sonları 90 başlarında böyle değildi. Daha inançlıydı, samimiydi ama o saflıktaydı. Mesela bu Şantiye sergilerinde Hüseyin Alptekin de vardı. Hüseyin hep bellek ve kültürel geçişler üzerine çalışan bir sanatçıydı. Bellek, mekân, geçicilik ilişkisi gündeme geldiğinde: 95 yılında Hüseyin’in bu mekânın duvarlarına iliştirdiği sabunlarının izi için mekâna dair bir bellek vurgusunu, sabunların bıraktığı koku ve izle sağlaması; sergiden birer armağan olarak da kimi sabunları sergi sonrası paylaşması burada önemli. O güne dair işaretler. Konuştuğum bazı kişilerde bu sabunlardan var ve hâlâ saklıyorlar.

Serkan Özkaya: İster istemez mekâna özgülük var.

BK: Sorun biraz burada galiba. Kurumsal mekânda bu iz, koku yaşatılmaz; yerine yeni bir şey gelir ve konur. Bu türden geçici yapılar ise -bir çeşit bellekten, akıldan- teori ve mekân empatisini önemser. Şantiyedeki sergilerin zor zahmet bir kataloğu basılmasaydı belki bundan zor haberdar olacaktık. Bu arşiv biraz da bu sebepten önemli bir noktada duruyor. Kurumsallaşma korkum biraz yukardaki inanıştan. Ancak birilerini burada neler olup bittiğinden, inançla, samimiyetle ve yaşayarak haberdar etmesi; sanırım üstlenilmesi gereken birşey.

ÖÖ: Sanatçılar açısından işleyişte bir ağırlık var gibi. Yani İzmir’de kurumsal kayıt yapan, sergileyen galeri de yok sanırım. Tamamen geçici mekânlar üzerine alıyor gibi. K2 belki en kurumsal olabilişi bunlar arasında.

BK: Evet biraz yaparak, deneyerek öğrenmeye ilişkin. Sanatçıların uğraştıkları bu geçici mekânlar bir deneyim alanı. Ama net bir yönetsel sınır ve görev dağılımı da olmadığı için bellek ve kayıt meselesi, günü kurtarmaya ve etkinliklerin devamlılığını sağlamaya çalışmaktan hep es geçiliyor. Hadi süreniz doldu, mekân dağıldı, grup üyeleri

ve üzerine bir şeyler ekleyecek. Bunu istiyorsun değil mi?

BK: Evet. Genişletmek bir forum yöneticiliği gibi biraz da. İnternet jargonuyla söylersen kendine “admin”ler ya da üyeler aramak. Zaten arşiv tamamen genişletilebilmesi için var. Ancak “admin”lerin, editorün ve üyelerin rolleri önemli tabii. Ana bellek genişlerken editöryal yapının bu girdilerden kesinlikle haberdar olması gerekiyor.

İzleyici: Peki niye “-1” diye bir isim?

BK: Bir şeylerin çok ve belirsiz olmasındansa az ve belirlenebilir, tanımlanabilir olmasıyla ilgili. “-1” zemin altını işaret ediyor. Bir de sayıca azaltmayı, kalabalıktan 1 çıkarttığını düşünmek gibi. Kategoriler, sınıflandırmalar çıkartma işlemi gibi bir şey. Pirinç taşı ayıklamak gibi. Sonra çıkan taşları bir araya getirip saymak, toplamak. Yapacağım bu. Hepinize dinlediğiniz için çok teşekkürler.

18 nisan 2009, Cumartesi

yurt dışına kaçtılar, destekçiler emekli oldu gibi durumlarla karşılaştığınızda, büyük bir heyecan ve ekstra bir hızla konulan onca şeyin, kolektif ya da bireysel tatminin yanında, dolaşımını sağlayacak birkaç yayın, belge-materyal çıkar-tamadığınızı görmek çok acıtıcı oluyor. Muhatapsızlık ve yalnızlık duygusu, beni kim anlar ve beni dinleyecek birileri var mı hisleriyle doluyorsunuz.

Bu arşiv meselesine son kez gelirsek. Bu noktada geleceği, kurumsal bir oluşuma dönüşecek yapıya dönüşüp dönüşmeyeceğini net olarak göremiyorum. Acaba bu doğallıkta ve doğası bugüne kadar geldiği gereği sürdürebilmek mümkün mü sorusu hep ilgi çekici. Özellikle internet alanını düşününce. Yüzlerce kişi rapidshare, youtube, vimeo gibi alanlarda video-ses-imaj arşivlerini non-profit bir şekilde paylaşıyor, tasnifleyebiliyor. Bu bazen onların saatlerini alıyor. Altyazı sitelerinde kişisel bir çabayla, kurumsal bir yapı gibi insanlarla dilden dile bir film altyazısı çeviri hizmeti sunuluyor. Bu kendi doğası gereği paylaşımda olan, kendi kurallarını koyan bir ayrı/ara evren gibi. Kurumsallaştıkça bu esneklik, bu suyun yolunu bulma durumu nasıl gerçekleşecek ben kestiremiyorum. Biri beni kurumsallaştırsın gibi bir his.

ÖÖ: Şöyle bir şey soracağım: Bu arşivde dönemler ve mekânlar gibi kategoriler olacak. Katılımcı onları nasıl birbiriyle ilişkilendirecek? Katılımı nasıl olacak? Aktif hissedebilecek mi? Sen, buradaki verileri alıp istediği gibi ilişkilendirip detaylı ya da hızlıca inceleyebilecek, dedin. Peki onun bu incelemeler sonrası katkısı ya da oradaki veriyetkisi olacak mı?

Belki sergisine sanatçı alacak, bir araştırma metni hazırlayacak ya da bir mekânı kullanmak isteyecek. Bu ana kadar kurulmuş kronolojik duran yapıyı bozacak, yeniden kuracak

CANER ASLAN İLE BİR MONOLOG*

A MONOLOGUE WITH CANER ASLAN*

AHMET ÖĞÜT

Ahmet: Merhaba Caner, orda mısın? Sana ilk sorum şu olacak; Amsterdam'da senin memlekete dönmene yakın bir vakit arkadaşının bisikletini çaldırmıştın. Çünkü anahtarı üzerinde unutmuşsun. Aynı gece yolda sana yaklaşan bir “junkie”den bir bisiklet satın almıştın. Sonra ben de senden o bisikleti satın almıştım. Birkaç ay sonra senden aldığım o bisikleti, anahtarı üzerinde unuttuğum için çaldırmıştım. Sence bu kader mi, yoksa tesadüf mü? Ya da sorumu senin Masa'da gerçekleşmeyen sergin-den esinle daha anlaşılır birşekilde şöyle sorayım: Hızı saatte 80 km olan bir hareketli A noktasından, hızı saatte 80 km olan diğer bir hareketli B noktasından birbirlerine doğru aynı anda hareket ediyorlar ve C gibi bir noktada karşılaşıyorlar. A dan hareket eden, karşılaştıklarından 3 saat sonra B noktasına vardığına göre, AB arası kaç km dir?

Ahmet: Amsterdam macerasından sonra bir de 5. Berlin Bienali maceramız oldu. Bienalde kolaj-posterlerinin orjinalleri Neue Nationalgalerie'de sergilendi. Aynı posterler ayrıca kopyalanıp çoğaltıldı, şehirde başka mekanlara yayıldı. Posterlerinde uyguladığın kelime cambazlıklarından bir tanesi “Italy got hungary and fried turkey in greece”di. İzleyiciden beklentin okuduğundan bir anlam çıkarmasından ziyade, dil cambazlığının keyfine varması mıydı?

Ahmet: Hello Caner, are you there? My first question will be; around the time before your return to homeland, you had a bicycle of a friend of yours stolen because you had forgotten the keys on it. On the same night, you bought another bike from a junkie that approached you. Then I bought that bike from you. A few months later, I had that bicycle stolen because I forgot the keys on it. Do you think it's faith or coincidence? Or let me recapitulate that question in a more comprehensible way, referring to your exhibition that did not take place at Masa: A mobile with the speed of 80 km/h, starting out from point A, meets at the point C with another mobile B with 80 km/h from opposite direction. If the mobile A arrives at B's starting point in 3 hours, what's the distance between A and B?

Ahmet: After the adventure in Amsterdam, we had another adventure in 5th Berlin Biennale. The originals of the collage - posters were displayed in Neue National Galerie. The same posters were reproduced and distributed in various locations in the city. One of the word games you did in them was the phrase “Italy got hungary and fried turkey in greece”. Was your aim the spectators' extraction of a meaning from the text or simply the pleasure of the game?

Ahmet: Berlin Bienali kataloğuna fotoğrafını koyduğun Paul Doplicher'in en büyük esin kaynağın olduğunu söyleyemişsin. O fotoğrafın hemen altında Herzog'un 70'lerden gelen karakteri, hapisten yeni çıkmış görüntüsüyle Stroszek'i görünce ikisi arasında bir bağ kurmaya çalışmaktan kendimi alamamıştım. Arkadaşın Paul hakkında hiç birşey bilmiyorum, ama Stroszek'i heyecanla izlemiştim, Ian Curtis'in kendini astığı gece Stroszek'i izlediğini Corbijn'in filminde görmüştüm. Anlayacağın iki fotoğrafı bir şekilde ilişkilendirmeye çalışıyorum. İşlerinde ve da referanslarında kurguladığın “ilişkisizlik” ilişkisi sürekli karşımıza çıkıyor. Özellikle BB5'da sergilenen posterlerinde bu durum çok belirgin. Yanılıyor muyum?

Ahmet: Bu ilişkisizlik ilişkisi, çizimlerinde de devam ediyor, yarışçılarla hemşireler, kaptanlarla çocuklar, karatecilerle filmciler, takım elbiselilerle polis timi... yani sadetle gürûhlarla gürûhlar mı?

Ahmet: “Görelî Konumlar ve Kanaatler” sergisi kapsamında yaptığın 15 dakikalık sunuma da belli bir konu olmayacak diyerek başladığını hatırlıyorum. Aslında bu cümle bütün işlerindeki stratejiyi özetliyor. Konu seçmek yerine, absürt detaylar üzerinden kurduğun bağlantılarla yeni ilişkilere ve ilişkisizliklere olanak mı tanımak istiyorsun? Holbein, Vermeer gibi ressamların resimlerindeki halılardan başlayıp, sonra bir anda abinle, çocukken oynadığınız halı oyununu anımsamak için hatırladığınız kadarıyla yaptığınız ev planlarını gösterdin. Birbiriyle ilişkisi olmayan bu planlar aynı evi tasvir ediyordu. O esnada bizi güldüren aradaki ilişkisizliğin absürt büyüklüğüydü. 15 dakikalık hızlandırılmış sunumunu Winona Ryder'a Beter Böcek'in (beetle juice) ismini söylemeye çalıştığı sahneyle bitirdin. Wionna Ryder, tam da senin işlerine bakan izleyicinin durduğu konumda, garip bir merakla Beter Böcek'in ona ne anlatmaya çalıştığını anlamaya çalışıyordu.

* Sorular Caner Aslan'a yöneltilmiştir, ancak cevap vermesi beklenmemektedir.

Ahmet: You mentioned that Paul Doplicher, whose picture you had put in Berlin Biennale catalogue was your greatest inspiration. When I saw Herzog's character from 70s, Stroszek, with his outlook straight of prison below that photograph I couldn't help trying to make a connection. I don't know anything about your friend Paul but I watched Stroszek with excitement. And I saw that Ian Curtis watched him on the night when he hanged himself in Corbijn's movie. As you can see, I'm trying to connect those two photographs. We constantly encounter the relations of “the unrelated” in your works and references. It's particularly evident in your posters in BB5. Am I right?

Ahmet: This relation of the unrelated continues in your drawings, racers with nurses, captains with children, karate fighters with filmers, suits with police squads... in short, masses with masses?

Ahmet: I recall that during your 15 minutes presentation in the exhibition “Relative Positions and Conclusions”, you began with pointing out that there would not be a certain theme. In fact, this statement summarizes the strategy in all of your works. Instead of picking a subject, are you trying to let forth the new relations and their lack thereof, via the contexts you construct with absurd details? Starting out with carpets in paintings of artists such as Holbein and Vermeer, you suddenly showed the house plans you prepared to remind you the carpet game you played with your brother. These unrelated plans described the same house. At that instance, it was the hugeness of the absurdity that made us laugh. You completed your 15-minutes-long sped-up presentation with the scene where Winona Ryder tried to say “Beetlejuice”. Winona Ryder was on the same spot with the spectator, trying to understand what Beetlejuice was trying to tell, with a strange curiosity.

Translated by M. Emir Uslu

* The questions are asked for Caner Aslan but it's not expected of him to reply.

15 DAKİKA 15 MINUTES

CANER ASLAN

Merhaba, kısa bir sunum yapacağım, belli bir konu üzerine olmayacak, çok araştırmaya da dayalı değil, ne kadar sürerse. Hafif doğaçlama olacak. Uğraştığım şeyler değil, daha çok karşıma çıkan şeyler hakkında, daha doğrusu...karışık şimdi biraz... belli konuları birbirine bağlamaya çalışacağım, bazıları bağlanmayabilir çok çalışmadığım için, aslında başka bir şeyle başlayacaktım, son anda değiştirdim, biraz garip oldu. Neyse Bu Lenin'in 1923'te çekilmiş bir fotoğrafı, felç geçirdikten sonra, emeklilik zamanlarına ait. Bu da 1920 senesi, Lenin tahta bir kürsüden askerlere karşı konuşma yapıyor, hızlıca geçiyorum. Bu da El Lissitzky'nin Lenin için tasarladığı taşınabilir kürsü, hayata geçmiş bir şey değil, eee hızlı bir şekilde anlatacağım dedim ama hızı yakalayamıyorum...



Hello, I'll make a brief presentation. It will not be on a particular subject, not founded on heavy research. It'll go as long as it will, slightly improvised.

Not about the stuff I've been dealing with, more likely stuff that came across me. Actually... it's a bit complicated... I'll try connect several subjects. Some might not be connected due to my lack of effort. In fact, I'd start off with something else then I changed it in the very last moment, therefore it's a bit strange. This is a photograph of Lenin, shot in 1923, after his stroke, during his retirement. Then it's 1920, Lenin's on a wooden stand, speaking to the soldiers. I'll go quickly... Then this, El Lissitzky's design of a portable stand for Lenin. It's not realized... uhm... I said I'd go quickly but now I can't catch up with the speed.

Önder: No need to rush...

Ahmet: Not to remind you but you were going to tell quickly.

El Lissitzky focused on the point of being mobile, probably capitulating on catching up with the revolutionary movement. You bring it over, set it up, Lenin comes up and gives



Önder: Acelesi yok abi.

Ahmet: Hatırlatmak gibi olmasın ama hızlı anlatacaktın.

El Lissitzky o sıralarda devrimin hareketini yakalayabilmek için belki de, taşınabilir olması üzerinde durmuş, alana getiriyorsun, kuruyorsun, Lenin üzerine çıkıp konuşuyor, daha sonra demonte edip başka bir alana götürüyorsun, bu şekilde devam ediyor. Bunu sevmemin nedeni, El Lissitzky Lenin'in mozalesini de yapabilirdi ama onun yerine Lenin'in üzerine çıkıp konuşabileceği bir şey yapmayı tercih etti.

Bu Atatürk ve Amerikan büyükelçisi, büyük ihtimal ilk defa kameraya karşı konuşuyorlar.

Özdemir: Youtube' da var bu, cumhurbaşkanlığı sitesinde de var.

Evet, sesli sinemanın ilk ortaya çıktığı zamanlarda, otuzların başları sanırım, biliyorsunuz tabi canım, çoğu anlatacağım şey zaten bildiğiniz şeyler. Bunun ilginç tarafı vücut dilleri, farketmişsinizdir, su sekilde, sanırım o zamanlara ait bir şey, burda Atatürk konuşuyor, Amerikan büyükelçisi gergin biraz, o da Atatürk'ün hareketlerini taklit ediyor, Atatürk ellerini kaldırıyor, büyükelçi de aynı, devam ediyor...

Elmas: Sevdğin insanları taklit edermişsin, karşıdaki mesele kafasını kaşıyorsa, sen de kafanı kaşıyorsun, şöyle duruyo ya, o da ister istemez böyle duruyor, hayranlık göstergesi...

his speech, then it's dismantled and taken to another place and so it goes. The reason I liked this is that El Lissitzky could have made Lenin's monument but instead he made something for him to stand on and speak.

This is Atatürk and the American ambassador. Probably it's the first time they speak in front of a camera.

Özdemir: This one's on youtube, on the presidency's website as well.

Yes, during beginning of thirties, when the audio cinema first emerged... of course you know- you know most of the things I'll tell. The interesting thing is, as you might have noticed, is the body language. I guess it's something that belonged to that era. It's like... Atatürk speaks while the ambassador is rather nervous so he imitates Atatürk's movements. Atatürk raises his hands, ambossador follows... and so it goes...

Elmas: It's said that you imitate people you like around you- for instance, if one scratches his head, you scratch as well.

He stands like so, you unintentionally mimic... Some sign of awe...

Is it? Might as well... This is Holbein's "Ambassadors". This one's really famous- those who take art history courses will remember this since it defined the term "anamorphic".I flipped this one with Photoshop. The skull can only be seen



Öyle mi?, olabilir, tabii.... Bu Holbein'in Elçiler isimli resmi. Bu ünlüdür, anamorfik kavramını tarif ettiği için sanat tarihi derslerine girenler bilirler, o yüzden ben de bunu photoshop'ta çevirdim, burdaki kuru kafa sağdan çok dar bir açıdan bakıldığında görülebiliyor sadece, bu da normal hali, neyse... Bu soldaki Fransız elçisi, sağdaki ise kıyafetlerinden çıkarabildiğim kadarıyla piskopos, o da sanırım elçi, çünkü resmin adı Elçiler. Eşyalar ilginç burada dünyayı betimleyen nesneler, sanırım ölçmeye biçmeye, bilimsel deney için kullanılan bir takım aletler var, müzik aletleri var bir de kafatası var, çok bilmiyorum ne anlatılmaya çalışılıyordu, daha doğrusu gizli bir mesaj var mıydı, ama burda ilginç olan başka bir şey, arkada masada duran halı. O dönem Avrupa'da bazı ressamalar Anadolu halılarını resimlerinde kullanıyorlardı. Bu da Holbein tarzı halı.



Holbein bunu resminde kullandığı için, görürseniz Türk İslam Eserleri müzesinde, belli halılar gruplanmış, o tarz halılar Holbein halısı olarak adlandırılıyor, buna internette bir halı tüccarının sitesinde denk geldim, ürettiği özel halı-

with a very narrow angle from the right and this is the normal version. Anyway, on the left, it's the French ambassador. The one on the right, from what I can gather from his outfit, is a bishop. I guess he's an ambassador as well because the title is "Ambassadors". The items are curious as well, they're all used to measure stuff; items for scientific experiments, musical instruments and a skull. I don't really understand what is explained, that is, if there's a secret message but another curious thing is the carpet on the table at the back. In those times, European artists used Anatolian carpets in their paintings and this is Holbein's style of carpet. If you look carefully, there are carpets grouped in the Museum of Turkish and Islamic Arts, called Holbein carpets- I came across that some website of a carpet merchant. He looks for the stories behind the special carpets he makes, becomes unsatisfied, searches around in Sultanahmet and realizes that what he was looking for was in the Museum of Turkish and Islamic Arts, gets impressed. He produces this sort of carpets. This is Vermeer, the Dutch painter...uhm... I guess in that period, Europeans used carpet as tablecloth.

Didem: The mark of affluency.

Yes, decoration, symbol of wealth. Normally carpet derived from the need for isolation. And that's a painting by Lotto. That's Vermeer...yet another Vermeer; that is Cevdet Ereğ's work titled "SSS". He lays the carpet on the table as well. Here

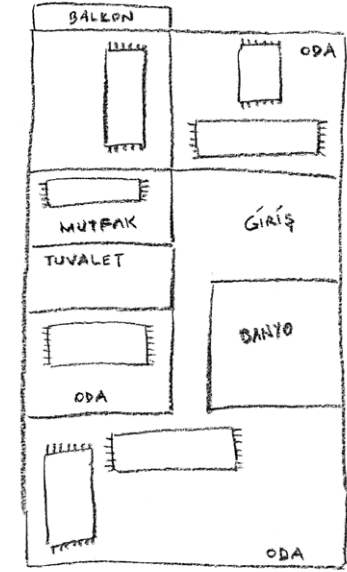
ların hikayesini anlatıyordu, çeşitli yerlerde halılar araştırır, Sultanahmet'e bakılır, tatmin olmaz, en son aradığı şeyi Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulur, çok etkilenir. Sanırım bu şeyin etkisi, Holbein resminde kullanmış, bunun yarattığı otantik etkiden olabilir biraz. Bu halıları üretmeye başlıyor. Bu Vermeer, Hollandalı ressam, bu da , eee.... genelde Avrupa'da bu dönemde sanırım masa örtüsü gibi kullanıyorlar halıyı.

Didem: Zenginlik belirtisi

Evet, süs, zenginlik belirtisi, normalde izolasyon için ortaya çıkmış bir şeydir halı. Bu da Lotto'nun bir resmi. Bu Vermeer...Bu da Vermeer,

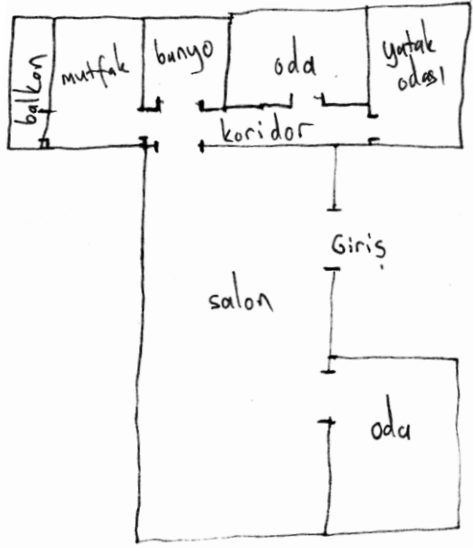


bu Cevdet Ereğ'in SSS adlı işi. Cevdet de halıyı masaya koyuyor, burda piyano ama bunu masada da denediği performansları var Cevdet'in. Burada yeniden işlevsel bir konuma geliyor halı, ama bu sefer sahil sesinin taklit edilmesi için. Abimin çocukken icat ettiği bir oyun vardı, raptiyeleri belli bölgelerde halının altına yerleştirirdi, beni eğlendirmek için, ama tabii olası bir faciaya yol açmamak için daha çok ölü noktalara koyardı, mesela çiçeklerin yanına, ortada yürüme güzergahı dışındaki yerlere. Olasılık hala var ama minimuma indirgenmiş şekilde. Abime böyle bir oyun oynuyorduk hatırlıyormusun diye sorduğumda pek hatırlayamadı, peki dedim evi hatırlıyormusun, galiba felan dedi, ben de evin



it's a piano but there're performances where Cevdet tried it on a table. Here, carpet regains a functional value, this time to imitate the sound of the shore.

There was a game that my brother invented when we were kids. He'd place pins under the carpet to entertain me. To avoid possible disasters, he'd put them at rather dead spots like near the flowerpots or just outside the regular walking patterns. There was still a possibility but it was minimized. When I asked my brother if he remembered us playing such a game, he could not really recall. Then I asked him if he remembered the house and he told me that vaguely did. So I asked him to draw a plan of the house. That's the plan he drew, with carpets and all... And this the plan of our house as I remember it. The combination of these...



planını çizmesini istedim, bu da çizdiği plan, halıları da koymuş ama.... bu da bizim evin benim hatırladığım haliyle olan planı. Bu ikisinin kombinasyonu bizi....

Elmas: Abin ne iş yapıyor.

Havacılık mühendisi.

Bunu da biliyorsunuz, bu ünlü bir şey, Ayşe Erkmen'in yanan heykeli.

Ahmet: Bu Kemal Önsoy'un, içindeki Ayşe Erkmen'in.

Evet, evet. Bu ilkinin farkında değildim, strafarla kaplandıktan sonra fark ettim içinde Ayşe Erkmen'in işinin olduğunu, o yüzden ilginç, zaten sanırım ilgi çekmesinin nedeni de o, yani bir şekilde Ayşe Erkmen görünmez olmak istiyor, Kemal Önsoy'sa tam tersini ima ediyor, en son da ise bu hale geliyor. Bu süreç hoşuma gittiği için anlatıyorum bunu, bir değişim içinde en azından, diyalektik bir havası var. İlk önce olumlama, sonra Kemal Önsoy olumsuzluyor, yada tam tersi, en sonunda bu hale geliyor. Bu da heykelin şu anki hali, pek gözükmüyor, uzakta, pankartta da "Bazı şeylerin kalıcı olduğunu bilmek güzel" yazıyor. Benim sevmediğim hali bu



Elmas: What does your brother do?

Aviation engineer, you know this as well- something famous, Ayşe Erkmen's statue which burned down.

Ahmet: That's Kemal Önsoy's. What is in it, belongs to Ayşe Erkmen.

Yes, yes. I wasn't aware of the first. I realized that it was Ayşe Erkmen's after it was covered with foam. I think it was why I found it interesting- Ayşe Erkmen wanted to be invisible, Kemal Önsoy implicated the contrary and it ended up like this. I'm telling this because I liked the process- there's a dialectic at least in this change. There's first an approval, then it's negation by Kemal Önsoy or it's the other way around. And this is the final state of the statue. It's not easily seen from the distance but on the banner it reads "It's good to know that some things are permanent." What I don't like is this final state. The reason I'm showing this is that I wish the previous state was preserved. And I think it should have been preserved like that because it's like going back to the beginning like this.. You're erasing the history by trying to remake it.



son hali, bunu göstermemin nedeni ise keşke bundan önceki haliyle saklansaydı. Ve o haliyle korunmalıydı diye düşünüyorum, çünkü bu başa dönme gibi bir şey oluyor, tekrar yapmaya çalışırken aslında onun tarihini siliyorsun. Bu da Beşiktaş'taki o ünlü abide, kulak misafiri olduğum bir şey; Beşiktaş'ın sanat işlerinden sorumlu bürokratlarından biri konuşuyordu, ben arkadan dinledim. Başlarının bu abide ile ilgili nasıl dertte olduğundan bahsediyordu, Beşiktaş'ta çoğu kişi bunun kalkmasını istiyormuş, ama sanatçının bir anlaması varmış, 2020'lere kadar felan sanırım abidenin kılına bile dokunamıyorsun, sanatçı itiraz ediyor telif hakları onda. En son söylediği şey bürokratin, çaresizlikten olsa gerek fan-tezi de olsa: ben bunu bombalatmayı düşünüyorum gizlice, tek kurtuluş yolu bu. Burda okunmuyor ama pankartta da "Sonuna kadar" yazıyor.

Bu Martin Mcfly ve kız arkadaşı, arkadaki bozuk saat kulesi-ne bakıyorlar, Geleceğe Dönüş filminden bir sahne. Önlerinde ki kadın ise bu saat kulesini tamir ettirebilmek için, 1950'lerde yıldırım düşmesi sonucu duran saat kulesini tamir ettirebilmek için onlardan bağış istiyor ve Mcfly'a bir broşür veriyor. Mcfly da geçmişe gittiğinde bu broşür sayesinde geleceğe dönme şansı elde ediyor.

Bu Anri Sala'nın ufku olan ev isimli işi, bunun hakkında çok fazla bir fikrim yok. Bu da Ankara'da nerdeyse ufku olan bir ev. Bunun ilginç tarafı içinin posterlerle kaplanmış olması, yani en azından başka işlevsel bir duruma geçmiş olması, posterler de 4 farklı gruba ait, burdan pek gözükmüyor ama yakın politik görüşleri savunan gruplar, şimdi iki seçenek var diye düşünüyorum, ya birbirleriyle olan rekabet yüzünden üst üste yapıştırmışlar, çünkü kocaman bir ev sadece belli bölgelerde posterler var, ama sonra biraz daha dikkatli bakıldığında, arkada kalan posterlerin tarihlerinin daha eski oldu-

And this is that famous monument in Beşiktaş. It's something that I eaves dropped; a bureaucrat responsible for the artworks in Beşiktaş was talking and I was listening. He was talking about how they went under the hammer because of this monument. Many people in Beşiktaş wanted the monument to be removed but it turns out that the artist has a contract; the monument couldn't be touched until something like 2020s. The artist also objects since he has the rights... The last thing that the bureaucrat was, probably out of desperation (albeit most likely fictionally) "I'm thinking about getting this thing bombed, it's the only way out." It can't be read from over here but on the banner it reads "Until the end."



Those are Martin McFly and his girlfriend, looking at the broken clock tower; a scene from Back To The Future. The woman in front of them is asking for donations to repair the clock that was struck by lightning back in 1950s. With this brochure, McFly gets the chance to return to the future. This is Anri Sala's work titled "House With A Horizon". I don't really know much about it. And this is a house in Ankara which almost actually has a horizon. Interesting part is that its interior is covered with posters so it has a different sort of functional use. There are posters of four different



ğunu farkediyorsun. Sonuçta ben ona yorumluyorum, görsel kirlilik yaratmak yerine üstüne yapıştırmışlar.

Bu Çorum'da Hattuşas arkeolojik kazılarında bir görüntü. Uçta görünen yer kent surlarının kalıntıları. Deneyisel arkeoloji diye bir şey var, arkeologlar bu surların bir kısmını tekrar diriltmek, eski yöntemlerle yeniden inşa etmek istiyorlar. Sonuçta topraktan yapılmış kerpiç evler. Araştırmaları sonucu evleri çok fazla tasvir eden belge de yok, sadece kalıntılar var, o yüzden imkansız nerdeyse tekrar yapmaya kalkışmak. Ama en son bulunan çanak cömleklerde, süs eşyalarında kent surları betimlenmiş. Bundan yola çıkarak tekrar inşa etmeye kalkıyorlar kent surlarının şurda görünen kırmızı kısmını, burda da diriltilmiş hali.

Bu Kuzguncuk'un uydudan çekilmiş fotoğrafı. Bu benim evden işe yürüdüğüm istikamet. Haftada bir iki kere yürürüm. Şimdi şu taraf, sahil kısmı tamamen yalılarla kaplı, yalıları sokaktan ayırmak için de yüksek tel örgülü duvarlar var.



Sahil yolu ile o duvarlar arasında da yürüme yeri yaklaşık 50 cm kadar. Şu noktalar da çöp tenekelerinin olduğu yerler. O çöp tenekeleri çıktığında karşına, nerdeyse geçebileceğin

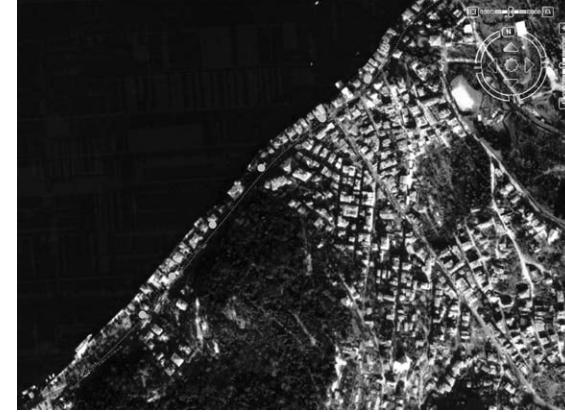
groups. It's not easily seen from over here but they're groups with similar political stances. Now I think there're two choices; either they're stuck on top of one another due to a competition since there're posters only at certain spots in the huge house. But upon closer look, I saw that the posters at the back were dated quite early. Eventually, I deduce that they stuck the new upon the old to avoid visual pollution.



This is an image from the archeological digsite in Hattuşas, Çorum. The place on the edge of the image is remains of the city walls. There's something called experimental archeology- archeologists want to resurrect and rebuild some parts of the wall by historical means. In the end, they're mud-brick houses. According to their research, they don't have much that describes the houses apart from the remains therefore it's almost impossible to rebuild. However the latest digs yield some pots that have city walls depicted on them. Starting off from that, they raised a part of the city walls as it can be seen with red over here.

This is a satellite image of Kuzguncuk. That is the route I walk from home. I walk twice a week. Now, this side is

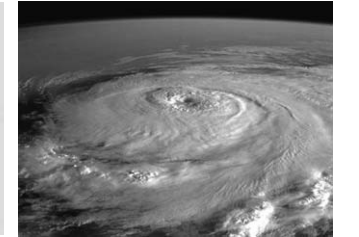
yer kalmıyor, 25 cm e felan düşüyor. 3-4 defa karşılaştığım birşey, o çöp tenekelerinin etrafındaki hayvanlarla karşılaştığında kaçacak yerleri kalmadığından refleks olarak sıçırıyorlar oldukları yerde, yüz ifadesi daha şaşkın oluyor tabi bu temsili bir fotoğraf, sonra sıçradıkları yere geri düşüyorlar tabi..



Bu dünyanın uzaydan çekilmiş bir fotoğrafı, arkadaşımın iki sene önce anlattığı bir şey var, yerçekimine farklı şekillerde karşı koyan hayvanları acaba uzaya bıraksak nasıl davranırlar diye. Mesela ilki kuştı, uzayda uçabilir mi, orda kanat çırpmasının bir anlamı olur mu. İkincisi yıldı, yerçekimiyle sürtünerek başeden bir hayvan, üçüncüsü fildi, yerçekimine en çok direnen hayvanlardan biri, ağırlığını kullanarak aslanları bile bir hamlede öldürebiliyor. Neyse bunlar çok önemli değil, fakat birkaç ay sonra bunu bir arkadaşına anlattım Amsterdam'da, o da sanatçı, bundan 1-2 ay sonra sergisini gördüm. Bu kız daha çok uçuş kavramı ile ilgileniyor, mesela çizimlerini balonlara bağlar. sonra atmosfere bırakır, bu tarz şeyler. Sergisinde de duvara şunu yazmıştı, "kuşlar uzayda nasıl uçar?" Bu Mayakovski nin şiir nasıl yazılır adlı kitabı. Mayakovski bunun bir bölümünde Mavi Pantolonlu Bulut şiirini nasıl yazdığını anlatır. Aslında bir kızarkadaşını

completely covered with manors and there wired fences that separate them from the street. The walking path is approximately 50 centimeters wide. Those points stand for trash cans. When you run into one of those, there's no more room to walk by, reducing the space to 25 cms. There's something I came across several times; since there's no place to run for an animal that you run into, they jump where they are by reflex. Their expression is a bit more surprised. This, of course, is a representative image. They also fall back down to wherever they were.

This is an image of Earth shot from space. There's something a friend told me a couple of years ago, about animals that resist gravity with different ways, being released into space.



First, it was the bird; could it fly in outer space? Would it matter to flap wings? Then it was the snake; an animal dealing with gravity by crawling. The third one was the elephant; one of the beasts that resisted gravity the most. It can kill a lion with a single move. Anyway, these are not really important but a few months after that I told these to a friend in Amsterdam. She was into the concept of flight, like, she hangs her sketches to balloons and sets them off, stuff like that. In her exhibition, on the wall, it read: "How do birds fly in outer space?" This is Mayakovski's book about how to compose poems. In one chapter Mayakovski tells how he wrote the poem titled "The Cloud In Trousers". He first thinks about it to impress a girlfriend and comes up with

etkilemek için düşünür ve mavi pantolonlu bulut dizesi altına gelir. Biraz düşünür eder, fakat buluştukları zaman söylemekten vazgeçer. Bunu tavsiyeler şeklinde anlatıyor, eğer kıza bunu anlatsaydım, o arkadaşlarına anlatacaktı, onlarda başkalarına anlatacaktı ve bu şekilde yayılacağı için o şiiri yazmamın anlamı kalmayacaktı gibi bir şeyler söylüyor Mayakovski. Bu Winona Ryder, Beter Böcek filminden bir sahnede. Bu maket evdeki Beter Böcek ile konuşuyor, Beter Böcek normal yaşayanların dünyasına geçmeye çalışır, Winona ise tam tersi öbür dünyaya gitmek ister. Beter Böcek karşıya geçmek için Ryder'a, ismini üç kere söylemesi gerektiğini anlatır. Ryder ismini sorar. Beter Böcek söyleyemem der. Ryder niye diye sorar. Beter Böcek te şimdi ismimi sana söylersem sen arkadaşlarına anlattırısın, onlar da kendi arkadaşlarına anlatır, sonunda kendimi alışveriş merkezi açılışlarında imza dağıtırken bulurum, yaşamım tam bir cehenneme döner, inan bana der. Ama ismini farklı şekilde anlatmaya çalışır, sesli sinema ile. Bu böcek, bu da meyve suyu, yani böcek suyu, bu biraz saçma oldu tabi...



a cloud in trousers. After some pondering, he decides not to say it out loud when they meet. He recounts these as advices; as in if he said that to his girlfriend, then she would tell her friends and they would tell that their friends and so on, eventually rendering the act of writing irrelevant. This is a scene from Beetlejuice, with Winona Ryder. In the scene, she speaks with Betteljuice in the model house. Beetlejuice wants to cross over to the real world whereas Ryder wants to cross over to the other world. Beetlejuice tells Ryder that for him to cross over, she has to say his name three times. Ryder asks his name, Beetlejuice says he cannot tell. Ryder asks why and Beetlejuice says that if he tells her, she will tell friends,, they will tell their friends, then he'd find himself in shopping malls, signing autographs and that his life would turn into hell, urging her to believe him. But he tries to tell his name with gestures. This is a beetle, this is the juice... this was a bit weird I guess...





Vahit Tuna
Sine Waves of My Memory /
Belleğimin Sinüzoidi

KRİZSİZ ELEŞTİRİ: ELEŞTİRİSİZ KRİZ

BORIS BUDEN

Günümüzde, sanat alanında neden kurumsal eleştiriden bahsediyoruz? Bunun yanıtı çok basit: Çünkü biz (hala) sanatın eleştirel bir potansiyel taşıdığını düşünüyoruz. Tabii ki burada yalnızca sanat eleştirisinden bahsetmiyoruz. Bunun ötesinde, biz, – sanatın kendi sınırlarının dışında, dünyayı ve yaşamı eleştirme ve hatta bunu yaparak her ikisini de değiştirme yetisinden bahsediyoruz. Bu durum bir çeşit özeleştiriyi, daha açık olmak gerekirse, eleştirel özdüşünümselliği içinde barındırır. Eleştirel özdüşünümsellik ise, sanattan beklediğimiz - ya da en azından beklemeye alışkın olduğumuz şekilde –, sanatın meydana gelme koşullarından eleştirel bir şekilde haberdar olmaktır. Bu da genellikle sanatın üretim koşullarından haberdar olmak anlamına gelir.

Sanat yapıtının meydana gelme ve üretim koşullarına dair eleştirel bir bilince sahip olmak, sırasıyla, modern eleştirinin iki alanına işaret eder: teorik ve pratik siyasal alan. Bilgimizin var olma koşullarına dair ilk soruyu ortaya atan ve bu soruyu eleştirinin bir eylemi olarak açıkça kavrayan kişi Kant'dı. Bu noktadan baktığımızda, modern düşüncenin, ya modern olmadığını ya da özeleştiril olduğunu söyleyebiliriz.

Fakat biz burada modern eleştirinin teorik çizgisini takip etmeyeceğiz. Onun yerine, pratik ve siyasal eleştirinin en üst formu olan ve basitçe radikal değişim isteği, kısaca,

devrim talebi olarak tanımlanabilecek, pratik ve siyasal anlam üzerine yoğunlaşacağız. Fransız Devrimi, sadece mutlakıyetçi sistemi eleştiren burjuvalar tarafından hazırlanmamıştı. Aslında burjuvaların etkisi neredeyse önemsizdi çünkü asıl devrimi etkileyen şey, eyleme dönüşen eleştiriydi. Eleştirinin en uç eylemi olarak devrim fikri, en radikal anlatımını Marksist teorik ve politik kavramlarda buldu. Hatırlamak gerekirse: genç Marks kendi devrimci felsefesine açıkça “var olan her şeyin eleştirisi” adını verdi. Marks burada, bugün çok basite indirgenmiş haliyle ekonomi alanı olarak algıladığımız, sosyal yaşamın en temelini “yönlendiren” madde üretimi ve yeniden üretim anlamıyla, radikal eleştiriyi kastetmekteydi.

Eleştiri bu haliyle modernitenin temel niteliklerinden biri haline geldi. Neredeyse iki yüzyıl boyunca, ahlaki olduğu kadar felsefi sorunlarda da; sanatta olduğu kadar politika ve sosyal yaşamda da, modern olmak basitçe eleştirel olmak anlamına gelmekteydi.

Fakat modern eleştiriyi uzun bir zaman boyunca tamamlamış olan başka bir kavram daha var; kriz kavramı. Ben, kriz ve eleştirinin temelde ortak bir noktaya, gerçek bir ilişkiye sahip olduğuna, hatta dahası bu iki kavram arasında modern deneyime dayalı bir etkileşim olduğuna inanıyorum. Dolayısıyla, eleştiri, bir krizin farkındalığına işaret eder. Ya da bunun tam tersi olur: bir krizin teşhisi, eleştirinin gerekliliğini gösterir.

Aslına bakılırsa kriz ve eleştiri, tarihsel sahneye aynı anda gelmemiştir. Eleştiri, On sekizinci Yüzyıl aydınlanmasının üretimidir ve politika ile ahlak ayrımı üzerinden gelişmiştir. Dahası, eleştiri, modern zaman boyunca derinleşmiş ve yaşamını sürdürmüştür. Gelişen burjuva sınıfının kendini (ilgi alanlarını ve değerlerini) en yüksek karar mercii gibi göstermesi ve bu yolla mutlak siyasi mücadeleler için kendine gereken güveni ve vicdanı geliştirmesi, yalnızca eleştiri süreci ile gerçekleşmiştir. Bu eleştiri - geleneksel bilgi, dini inançlar ve estetik değerlerin eleştirisi- var olan tüzel ve politik gerçeklik ile nihayetinde zihninin kendine yönelik eleştirisini kapsar. Bu bağlamda, modern felsefe ve tarihin gelişmesinde, sanat ve edebiyat eleştirisinin rolünü küçümsememek gerekir. O zamanlarda aydınlar sınıfı içinde “eski” ve “yeni” arasındaki uyumsuzluğun farkında olan ve geçmişle gelecekte ayırmaya yetkili olan, yeni bir anlayış biçimi geliştiren şey sanat ve edebiyat eleştirisi olmuştur.

Fakat aynı zamanda, bu dönemin sonunda, yaklaşmakta olan bir krizin farkına da varılmıştır: “Nous approchons de l'état de crise et du siècle des revolutions,” diye yazar Rousseau. Aydınlanmacı düşünürler için devrim sözcüğü, tarihsel ilerleme ile eşanlamlı

iken ve devrim doğal bir fenomen gibi gerçekleşmekteyken, Rousseau bunun, güvensizlik, dağılma, kaos, yeni uyumsuzluklar vs. durumlarını beraberinde getiren, krizin en nihai sonu olduğunu anlar. Krizle bağlantılı olarak, eleştiri de özgün naifliğini ve sözde masumiyetini yitirir. Şimdiden sonra, kriz ve eleştiri, beklenen tarihsel süreci arkasından sürüklemektense, iç savaş ve devrimlerin modern zamanını şekillendirmek ve genelde makul kontrolün ötesinde olan kaotik bozulmalara ve belirsizce gerileyen sürece neden olmak üzere birlikte hareket ederler. Kriz ve eleştiri arasındaki etkileşim, sonradan, aydınlanmanın diyalektikleri olarak nitelendirilmiş olan temel özellikleridir.

Bu süre içinde, “eski” ve “yeni” arasındaki farklılığı ve ilişkiyi açıklayan, iki nosyonun karşılıklı etkileşimi, modernist ilerlemenin bir çeşit teknik terimine dönüşmüştür. Bir şeyin krize girdiğini söylemek her şeyin ötesinde onun eskidiği, artık var olma hakkını yitirdiği ve yerine bir yenisinin gelmesi gerektiği anlamına gelir. Eleştiri ise, eskinin çabucak ölmesine ve yeninin kolayca doğmasına yardım eden bu yargının eyleme dönüşmesinden başka bir şey değildir.

Bu durum aynı zamanda, kriz ve eleştirinin diyalektik formlarını takip eden modern sanatın gelişimi için de geçerlidir. Örneğin buradan şunu çıkarmak mümkündür: realizm, romantizm krizine eleştirel bir tepki ortaya koymuştur veya soyut, potansiyelini tüketmiş ve dolayısıyla krize girmiş olan figüratif sanatın bir eleştirisidir. Aynı zamanda sanat ve “tekdüze gerçeklik” arasındaki gerilim de kriz ve eleştirinin diyalektikleri ile yorumlanmaktadır. Dolayısıyla modern sanat – özellikle romantizmde - otantikliğini ve anlamını yitirmiş, genellikle sıradan yaşamın eleştirisi olarak anlaşılan bir çeşit krize mi girmiştir?

Şimdi, söz konusu eleştiri ve krizin diyalektiğinin, günümüzde hala bir anlamı olup olmadığı sorusuna geri dönelim.

Birkaç ay önce Avusturya’da, Post – Komünist Doğu Avrupa’da Sanatsal Avangardın Mirası başlıklı bir münazara yürüttüğüm sırada, bu soruyu direkt olarak sorma fırsatı buldum.

Orada, avangardın hala modern sanat eleştirisinin en radikal vakası olduğunu söylediğimde herkesin bana katılmasını umuyordum. Burada eleştiriyi, hem zamanının geleneksel sanatının eleştirisi, hem de, genişçe farkına varılan ve kabullenilen kendi zamanının krizinde var olan gerçekliğin eleştirisi anlamında kullandım. Beş saatlik bir tartışmanın sonucunda ortaya çıkan karar, günümüzde avangart sanatın eleştirel dene-

yiminin, en azından Doğu Avrupa'da yararsız olduğuydu. Tartışmanın katılımcıları çoğunlukla, Orta ve Doğu Avrupa'dan, Çek Cumhuriyeti, Slovakya, Macaristan, Sırbistan Romanya ve aynı zamanda Türkiye'den genç sanatçılardı. Gerçekte, avangardın eleştirel tutumunun, günümüzde hala bir anlamı olduğuna inanan ve konuyu ciddiye alan tek katılımcı Türkiye'dendi. Avangart sorusuna en açık ve radikal yaklaşan katılımcı ise Çek Cumhuriyeti'ndendi ve avangart deneyimin aslında bir nesil problemi olduğunu savunmaktaydı. Ona göre, avangartta hala çözülmesi gereken sorunlar olduğuna inanan ve bu soruyla ilgilenen kişiler, yaşça daha büyük sanatçı ve sanat tarihçileriydi. Onun inancına göre, genç nesil, sanatın politik anlamının veya politik ve estetik ilişkilerinin çoktan ötesine geçmişti. Verdiği örneğe göre, eski nesil hala Leni Riefenstahl'ın politik anlamını dikkate alıp almamayı hararetle tartışmaktaydı. Fakat genç nesil için bu artık önemsizdi. Onlar, sanatçının sanatını, – tabiri caizse, politik bir yan anlamı olmaksızın direkt olarak kavramakta, bu sanatı, olduğu gibi – saf estetik değerlerinde saf sanat olarak – görmekteydiler. Doğrusu bu insanları ve onların ilgi alanlarını bildiğimden ve zaten avangartla ile ilgilenmeyeceklerini düşündüğümünden, bu konu üzerine gitmedim. Fakat bu noktada daha ilginç bulduğum başka bir konu vardı. Katılımcılar "Transit – Project" olarak adlandırılan projenin üyeleriydi. Söz konusu proje, birkaç yıl önce, bir Avusturya bankası tarafından Doğu Avrupa'daki sanata yardım amacıyla başlatılan bir projeydi ve her katılımcı geldiği ülkenin temsilcisi olarak bu projede yer almaktaydı. Bu bankanın Doğu Avrupa'da oldukça yüklü miktarlarda paralar kazandığını biliyordum. Dolayısıyla bankanın bu katılımcılara sanatsal üretimleri için mi, yoksa içinde bulunulan koşullarda sanat ve sanata desteğin oynadığı rolden dolayı mı para verildiği konusunda fikirleri olup olmadığını merak etmekteydim.

Öte yandan, Viyana'da yayınlanan Der Standard adlı gazetede çıkan makale de beni bu konuda harekete geçirmişti. Makale, Doğu Avrupa'daki Avusturya bankaları ve sigorta şirketlerinin kârlarıyla ilgiliydi. Burada, örneğin Generali Holding Vienna'nın (bir sigorta şirketi) iş hacmi olarak tanımlanan şeyin üçe katlandığı görünüyordu. Aynı yılda, yıllık net kazanç ise ikiye katlanmıştı. Peki, bu nasıl mümkün oluyordu? Yanıt, aynı makalede başlıkta veriliyordu: "Büyüme Makinesi Doğu Avrupa". Böylesi büyük kazançlar elde etmeleri, holdingin – aynı zamanda Avusturya bankalarının da – doğudaki genişlemesiyle oldukça bağlantılı.

Münazarada katılımcıların bu konuyu biraz daha irdelemelerini istedim. Ya da daha

açık bir şekilde konuşursak, bir çeşit eleştiriye provoke etmeye çalıştım. Ne yazık ki bu sonuç vermedi. Kimse sanatının oluşum koşullarını, ekonomik, materyalist durumunu söz etmeye değer bulmadı.

Öyle gözüküyor ki, post-komünist Avrupa'da avangardın mirası sonunda ölmüş. Dahası, genç sanatçılar arasında kurumsal eleştiriye karşı herhangi bir ilgi de yok. Bu, yukarıda bahsettiğimiz özeleştiriyeye, yani sanatçıların kendi sanatlarının gerçekleştirilme ve üretilebilme koşullarının eleştirisine karşı ilgisiz olmaları anlamına da geliyor.

Bunun nedeni elbette ki çok açık: bizim avangart eleştiri algımız esas olarak Komünizm'in tarihsel deneyimi ile çerçevelenmiş. Bu da, avangart deneyimini, radikal eleştiride olduğu gibi, post-komünist (post-totaliter, post-ideolojik) eleştiri perspektifinde gördüğümüz anlamına gelir. Söz konusu durum ise, bunun geçmişimize ait bir fenomen olduğunu ve Fukuyama'nın nosyonu ile insanlığın ideolojik evriminin alt seviyesinde olan, Çek bir meslektaşın sözleriyle, daha eski nesil ile bağlantılı, er ya da geç ölüp gidecek bir şey, bir problem olduğunu varsaymaktır.

Fakat bu noktada "imkansız" bir soru ortaya atayım: komünizm gerçekten öldü mü? Bildiğim kadarıyla, komünizm yalnızca hayatta olmakla kalmıyor, bazı alanlarda kapitalizme karşı üstünlüğünü de kanıtlıyor. Evet, burada gerçekten bugünün Çin'inden söz ediyorum. (Lütfen bana bunun gerçek komünizm olmadığını söylemeyin. Hiçbir zaman gerçek komünizm olmadı. Çoğunlukla güvenilir, hakiki bir piyasa ekonomisine sahip olmadığı nedeniyle göz ardı edilen Yugoslav komünizminin perspektifinden çok iyi hatırlıyorum ki, Sovyet ve bütün Doğu-bloğu komünizmi bir çeşit devlet-kapitalizmi olarak tanımlanmaktaydı.)

Peki, neden biz radikal eleştiri ve özeleştiriyeye, açık bir şekilde batılı yandaşlarından çok daha başarılı olmuş Çin komünistlerinden öğrenmiyoruz?

Fakat Çin komünizminin en yüksek otoritesine, eleştiri ve özeleştirisinin gerçek anlamını sormadan önce, size bir tarihsel gerçeği hatırlatayım: On dokuzuncu ve yirminci yüzyılın tarihsel gerçekliğinde komünist devrim fikri, komünist hareket formunda - komünist politik partilerin formunda - kendisi bir kurum haline geldi. Bir kurum olarak, komünist hareket, sözümona özeleştiriyeye denendi kendi eleştiri kurumunu da geliştirdi. Bu durum tarihte çok önemli bir rol oynadı: devrimsel hareketin kendini bilen bireyini ve ardından da sosyalist toplumu bilgilendirmek.

Başkan Mao'ya göre, özeleştirisinin dikkatlice ve titizlikle uygulanması, komünist par-

tiyi diğer partilerden ayıran en önemli özelliklerden biriydi. Ondan bir alıntı yapayım: “Söylediğimiz gibi, eğer bir odayı düzenli olarak süpürmezsek, o oda tozlanır, yüzümüzü düzenli olarak yıkamazsak, yüzümüz kirlenir. Yoldaşlarımızın zihinleri ve Parti’mizin çalışması da tozlanabilir ve süpürülmeye ve yıkanmaya ihtiyacı vardır.” Dolayısıyla Mao için özeleştirisi “(...)yoldaşlarımızın zihinlerini ve Parti’mizin vücudunu kirleten her türlü politik tozu ve mikrobu önlemenin en etkili yolu”dur. Bugün bu bize, çocukça bir peri masalı gibi çok komik geliyor, fakat Mao’nun eleştirisi kavramındaki çok can alıcı bir çelişkiye dikkat çekmek istiyorum: bunun kapitalizmin kriziyle ya da öylesi bir krizle hiçbir ilgisi yok. Her ne kadar Mao komünist özeleştiriyi Marksizm – Leninizm’in en önemli silahı olarak tanımlasa da, onu Marksizm – Leninizm’in ideolojik prensipleriyle doğrulamıyor. Diğer yanda Mao’nun özeleştirisi tanımı tamamen ideolojisiz, basitçe sıradan sağduyunun ürünü gibi görünüyor: temiz yüz kirlisinden iyidir, temiz oda tozlu bir odadan iyidir, mikroplar sağlığa zararlıdır vs.

Peki, bu sıradanlaştırma neden? Ve daha da önemlisi, kriz nerede, nereye gitti, neden aniden yok oldu? Neden komünist eleştirinin bu belirli formu – özeleştirisi, neden bir tür krizle ilişkilendirilmiyor?

Komünist hareket görünümündeki kapitalizm krizi ve bu krizin eleştirisi, aralarında bir ayrım yapmanın imkânsızlaştığı tek bir kuruma dönüştü. Diğer bir deyişle, tam olarak birbirine karışarak ikisi de bir değerinin dışsallığı oldular. Komünist hareket için kapitalizm krizi birdenbire orada, kurumunun dışındaydı. Ama kapitalizm için de, krizin eleştirisi, yalnızca kendi dışarısından geliyormuş gibi kavranabilirdi.

Sonuçta komünistler kendilerini kapitalist krizin bir parçası olarak göremediler ve dolayısıyla eleştirisi aracılığı ile onu çözmek yerine, krizi daha sürdürülebilir veya basitçe kalıcı kılarak, kapitalist krizi daha da güçlü, daha etkin yapmakla son buldular.

Problem aslında, komünizmin ve kapitalizmin ya da kriz olarak kapitalizmin ve onun eleştirisi olarak komünizmin, radikal biçimde birbirini reddetme noktasına gelmemesiydi. Birbirlerini reddetmek bir yana dursun, tam tersi, birbirlerine yardım etmekteydiler.

Bolşevik Rusya’ya iç savaşın yıkıntılarını onarmak için yardım edenin tam da Amerikan kapitali olduğunu neden unutulmaz? Sanatın bu hikâyedeki rolünü neden unutulmaz? Sovyetler, çoğunluğu on dokuzuncu yüzyıl Fransız yağlıboya tabloları olan, çok önemli çok değerli sanat yapıtlarını Birleşik Devletler’deki endüstriyel teknolojiyle değiş tokuş yaptı. Günümüzün liberal jargonunda buna kusursuz karşılıklı kazanç denir. Bir

taraf anlamsız ve tarihsel açıdan eski bulduğu burjuva sanattan kurtulurken, diğer taraf piyasasını genişletip, iş gücünü ilerletiyor ve sosyal durumu sabitliyor, işçi sınıfını yatıştırıyor – krizi önlüyordu. Bu mümkün değildi çünkü pek çok ahmak anti-komünistin bugünlerde inandığı gibi Bolşevikler sahip oldukları sanat yapıtlarının gerçek değerini bilmeyen ilkel yaratıklardı. Bu görüşün aksine, Bolşevikler, tam da kapitalist mantıkla bu sanat yapıtlarının piyasa değerini çok iyi biliyorlardı. Bu yapıtlara yalnızca bir meta olarak yaklaştılar. Bu ise ancak sanat yapıtlarının değerleri düşürüldükten, sanat yapıtları, gerçekçi sanat eleştirisi sonucunda sanatsal değerlerini yitirdikten sonra mümkün oldu. Aslında bu gerçekte, Fransız tablolarını radikal bir biçimde eleştiren, onların sanatsal değerini yok eden ve bugün saf sanat tarihi olarak anladığımız, geleneksel sanat eleştirisini beyan eden avangart sanattı.

Dahası, fabrikalara ve çalışan kitlelere asıl ihtiyaç duyan, topladığı yapıtları umursamadığı izleyicilere sunan ve bunlardan tiksinen müzeler ve depolar değil, sanatsal prensipler ve sanatsal değerler üreten avangart sanattı. Bu fabrikaları ve çalışan sınıfı gerektiğinde kim sağlayabilirdi? – Kapitalizmin ta kendisi olan Amerikan endüstriyel teknolojisi.

Bu, kapitalizm ile sanatın kriz ve eleştirisinin, elbette ki tümüyle kapitalist bir ortamda, -normalleşme! üretmek için birlikte başarıyla çalışabileceğinin mükemmel bir örneğidir.

Kapitalizm ve komünizmin bir uyum içinde işlediğine dair en iyi örnek ise Çin’in günümüzdeki durumudur. Bu durum - gerçeği kriz ve eleştirinin diyalektik diline çevirirsek - kapitalizmin kurumsal eleştirisine dair bir kuraldır. Kapitalist krizin devamını sağlayan ise Çin komünist partisidir. Bunu, yalnızca dünyanın en büyük piyasasını, küresel ortak kapitale açarak değil, aynı zamanda oldukça disiplinli ve ucuz iş gücü sağlayarak da yapar.

Birçoğunun inancına göre, günümüzün Çinli komünistleri, komünist düşüncenin prensiplerine ihanet ederek kapitalizmi eleştirmeyi bırakmış ve onu geliştirmeye başlamışlardır. Düşünülenin tersine, onlar Mao’ya ihanet etmemişler, onun gerçek mirasına birebir bağlı kalmışlardır.

Başkan’ın (Mao) özeleştirinin gerekliliklerinden bahseden ve bireysel özveriyi savunan cümlelerinden, tekrar bir alıntı yapayım: “Biz, Çinli Komünistler olarak, (...) hiçbir bireysel özveri karşısında yılmayız ve her durumda bu amaç uğruna canımızı vermeye

hazırız, insanların ihtiyaçlarını karşılamayan herhangi bir fikir, bakış açısı, düşünce veya metodu bertaraf etmeye karşı kayıtsız kalmamız mümkün müdür? Siyasi toz ve mikropların, temiz yüzlerimizi kirletmelerine veya yararlı organizmalarımızı yemelerine izin verir miyiz? (...) bu durumda bireysel isteklerin öne çıkması mümkün müdür (...) feda edemeyeceğimiz veya bertaraf edemeyeceğimiz herhangi bir hata olabilir mi?"

Yalnızca hatırlayın: Özeleştirici kurumu ve bireysel fedakârlık olmasa, meşhur Stalinci mahkeme parodileri var olamazdı. Bugünlerde çok iyi bilindiği üzere onlar, kamulaştırmanın feci sonuçlar getirmeye başladığı, Sovyet toplumunun krizde olduğu yıllar olan, otuzların başında ortaya konuyorlardı. Bu krizi, dışarıdan yıkımın bir etkisi, muhbir ve ajanların bir işi gibi göstererek, dışlayan şey özeleştiriydi. Dolayısıyla böylelikle, kurumun, Sovyet toplumunun sağlıklı organizmalarını yiyen, tüm o "mikrop ve parazitlerden" kurtulması gereksinimi tamamen anlaşılabilir oluyordu. Komünist özeleştirici kılığındaki eleştiri, gerçek krizi ve onun husumetlerini açığa vurmak ve müdahale etmek için değil (ki bu klasik Marksist bir yaklaşım olurdu), fakat tam tersine onu kalıcı kılmak ve krizi bir çeşit normalleştirmeye çevirmek için kullanılmaktaydı(ya da suiistimal edilmekteydi).

Aslında günümüz için bu tipik bir durum: Yani ne içinde bulunduğumuz zamanı bir kriz gibi deneyimliyoruz, ne de eleştiri yapmaya niyetlenen bireyler olmaya çalışıyoruz.

Klasik modernizm zamanında, kriz her zaman bir kırılmanın ve bu kırılmanın bir eleştirisinin olasılığı olarak deneyimlenmekteydi.

Bugün artık böylesi bir deneyim yaşamamız kesinlikle imkânsız. Kriz ve eleştiri arasındaki etkileşime dair herhangi bir deneyim yok.

Giorgio Agamben'in uyarısı basitçe göz ardı edilemez – zamanımızın en büyük deneyimi, zamandan herhangi bir deneyim elde edemeyeceğimiz gerçeğidir. Sonuç ise, krizi görmeyen bir eleştiri ve eleştiriyi duymayan kalıcı bir krizdir. Yani kısaca özetlemek gerekirse durum şudur – mükemmel bir uyum!

Literatür:

Mao: internete bakınız.

Reinhart Koselleck, "Kritik und Krise", Frankfurt: Suhrkamp, 1979.

CRITICISM WITHOUT CRISIS: CRISIS WITHOUT CRITICISM

BORIS BUDEN

Why do we talk today about institutional critique in the field of art? The answer is very simple: Because we (still) believe that art is intrinsically equipped with the power of criticism. Of course, we don't simply mean art-criticism here but something more than that, the ability of art to criticise the world and life beyond its own realm, and even, by doing that, to change both. This includes, however, some sort of self-criticism, or more precisely, the practice of critical self-reflexivity, which means that we also expect of art - or at least used to expect - to be critically aware of the conditions of its possibility, which usually means, the conditions of its production.

These two notions - to be aware of the conditions of its possibility, respectively, of the conditions of its production - point at two major realms of modern criticism: the theoretical and the practical-political realm. It was Kant who first posed the question about the conditions of possibility of our knowledge and who understood this question explicitly as an act of criticism. From that point on we may say that modern reflection is either critical - in this self-reflexive way - or it is not modern.

But we are not going to follow here this theoretical line of modern criticism. We will concentrate instead on its practical and political meaning, which can be simply de-

scribed as a will for radical change, in short, the claim for revolution, which is the ultimate form of practical and political criticism. French Revolution was not only prepared through the bourgeois criticism of the absolutist state. It was nothing but this criticism in actu, its last word turned into political action. The idea of revolution as an ultimate act of criticism has found its most radical expression in Marxist theoretical and political concepts. Just to remember: young Marx called his own revolutionary philosophy explicitly "the critique of everything existing". He meant this in the most radical sense as a criticism that "operates" in the very basement of social life, that is, in the realm of its material production and reproduction, something we understand today, quite simplified, as the realm of economy.

In this way criticism has become one of the essential qualities of Modernity. For almost two centuries to be modern meant simply to be critical: in philosophy as much as in moral questions; in politics and social life as much as in art.

But there is also another concept, which - as a sort of its complement - has accompanied for a long time the idea and practice of modern criticism, the concept of crisis. A believe that both, crisis and criticism, have something in common, that there is an authentic relation, or better, an interaction between them, equally belongs to the modern experience. Therefore, an act of criticism almost necessarily implies the awareness of a crisis and vice versa: a diagnosis of crises implies the necessity of criticism.

Actually criticism and crisis didn't enter the historical scene at the same time. Criticism is the child of the 18th century enlightenment. It was born and developed out of the separation between politics and morality, a separation that criticism has deepened and kept alive all along the modern age. It was only through the process of criticism - the criticism of all forms of traditional knowledge, religious believes and aesthetic values, the criticism of existing juridical and political reality and finally the criticism of the mind itself - that the growing bourgeois class could impose itself (its own interests and values) as the highest instance of judgement and in that way develop the self-confidence and self-conscience it needed for the decisive political struggles to come. In this context one shouldn't underestimate the role of art and literary criticism especially in the development of the modern philosophy of history. It was precisely art and literary criticism that produced at that time among the intelligentsia the awareness of a contradiction between the "old" and the "modern" and in that way shaped a new

understanding of time capable of differentiating the future from the past.

But at the end of this period arises also the awareness of the approaching crisis: "Nous approchons de l'état de crise et du siècle des revolutions," writes Rousseau. Whereas for the thinkers of enlightenment revolution is a synonym for an inevitable historical progress, which occurs necessarily as a sort of natural phenomenon Rousseau understands it as the ultimate expression of crisis, which brings about the state of insecurity, dissolution, chaos, new contradictions, etc. In connection with the crisis - which it has prepared and initiated - criticism loses its original naïvety and its alleged innocence. From now on criticism and crisis go together shaping the modern age of civil wars and revolutions, which instead of bringing about the expected historical progress, cause chaotic dissolutions and obscure regressive processes, often completely beyond rational control. The interaction between criticism and crisis is one of the major qualities of what later has been conceptualized as the dialectics of enlightenment.

In the meantime the interplay of both notions became a sort of terminus technicus of modernist progress introducing a difference - and simultaneously a relation - between "old" and "new". To say that something has come into crisis meant above all to say that it has become old, that is, that it has lost its right to exist and therefore should be replaced by something new. Criticism is nothing but the act of this judgement, which helps the old to die quickly and the new to be born easily.

This also applies to the development of modern art, which too follows the dialectics of criticism and crisis of its forms. So we understand for instance realism as a critical reaction to the crisis of romanticism, or the idea of abstract art as a critique of figurative art, which has exhausted its potential and therefore came into crisis. Also the tension between art and "prosaic reality" was interpreted through the dialectics of crisis and criticism. So was modern art -especially in romanticism - often understood as a criticism of ordinary life, of ordinariness as such, which means, of a life that had lost its authenticity or its meaning - that is, a life that had also entered some sort of crisis.

Let us now go back to the question, whether this dialectics of criticism and crisis still makes some sense to us today.

A few months ago in Austria I had an opportunity to ask directly this question. I moderated a discussion, whose topic was the legacy of the artistic avant-garde today in the post-communist Eastern Europe.

I hoped everybody would agree when I said that the avant-garde is still the most radical case of modernist art criticism - both in terms of a criticism of traditional art of its time and in terms of a criticism of existing reality, precisely in the moment of its - widely recognized and acknowledged - crisis.

After 5 hours of debate the conclusion was, that there is no use whatsoever of the critical experience of avant-garde art today, at least not in Eastern Europe.

The participants in the discussion were mostly younger artists from Central and South Eastern Europe, Czeque Republic, Slovakia, Hungary, Serbia, Romania, but also Turkey. Actually only the representative of Turkey was prepared to take the topic seriously and believed that the critical stance of the avant-garde still makes some sense to us today.

The most open and most radical in his refusal of the avant-garde question was the representative of the Czeque Republic. He argued that the avant-garde experience is actually a problem of generations. For him, it is an older generation of artists and art historians which still sees some challenge in the avant-garde and is bothered by this question. The younger generation, as he believes, is already beyond the problem of the political meaning of art, or relations between politics and aesthetics. The old generation, he gave an example, still discusses vehemently whether we should consider the political meaning of Leni Riefenstahl's work or not. For the young generation, on the contrary, this simply doesn't matter any more. They have so to say a direct insight into her art without any political connotations. They see it as what it really is - a pure art in its pure aesthetic value and meaning.

In fact I was not interested at all in this topic, since I know these people and their interests, so I didn't actually expect them to be really interested in the avant-garde.

However, there was another issue I found much more interesting there.

The participants were actually all members of the so-called Transit-Project. This is a project that was launched a few years ago by an Austrian bank with the purpose to help art in Eastern Europe. The participants were representatives of the project in their countries. Since I know that this particular bank has earned an enormous amount of money in Eastern Europe, I was curious whether they would have any opinion on that fact, that is, on the way they are paid for their artistic work, or on the role of art and art funding under these circumstances.

I was also motivated by an article, which was published those days in the Viennese daily newspaper Der Standard. It was an article about the profits of Austrian banks and insurance companies in Eastern Europe. One could read there for instance that the result of the so-called business activity of the Generali Holding Vienna (an insurance company) had tripled the year before. The annual net profit had doubled in the same year. One can only wonder how this had been possible? The answer was given in the same article by the subtitle: "The growth engine Eastern Europe". It is due to the eastern expansion of the holding - and Austrian banks too - that they can make such profits.

I wanted the participants to tackle somehow this issue, or speaking more openly, I wanted to provoke some sort of criticism. Unfortunately, it didn't work. Nobody found the economic, material conditions of their art making worth mentioning.

It seems that the critical legacy of the avant-garde in post-communist Europe is finally dead. Moreover, it also seems that there is no authentic interest among young artists in institutional criticism, that is, in what we have called above self-criticism: critical awareness of the conditions of the possibility of their art, which means, of the conditions of its production.

The reason for this is obvious: our perception of avant-garde criticism is essentially framed by the historical experience of Communism. This means that the experience of the avant-garde, as much as the experience of radical criticism appears to us today only from our post-communist (post-totalitarian, or post-ideological) perspective, which means, as being a phenomenon of our past, as being a phenomenon, to use Fukuyama's notion, of a lower level of the ideological evolution of the mankind - as something, that as a problem belongs, to use words of the Czeque colleague, to an older generation which is, sooner or later, going to die out.

But let me, at this point, pose an "impossible" question: is communism really dead? As far as I know, it is not only still alive, but also proves, in some fields, its superiority over capitalism. Yes, I really mean today's China. (Please don't tell me that this is not the real communism. There has never been a real communism. I can remember very well that from the perspective of Yugoslav communism - also often dismissed, due to the market economy, as not being an authentic, real one - the Soviet and whole East-block communism was defined as a sort of state-capitalism).

Why don't we then learn about radical criticism and self-criticism from Chinese com-

munists who obviously seem to have been more successful than their western comrades?

But before we ask the highest theoretical authority of the Chinese communism about the true meaning of criticism and self-criticism, let me remind you of a historical fact: In the historical reality of the nineteenth and twentieth century the idea of communist revolution became itself an institution - in the form of the communist movement, that is, in the form of communist political parties. As an institution, the communist movement also developed its own institution of criticism, the institution of so-called self-criticism, which played an extremely important role in its history: to inform the self-conscious subject of revolutionary action and later of a socialist community.

For Chairman Mao, conscientious practice of self-criticism was one of the most important hallmarks distinguishing a communist Party from all other political parties. Let me quote him: "As we say, dust will accumulate if a room is not cleaned regularly, our faces will get dirty if they are not washed regularly. Our comrades' minds and our Party's work may also collect dust, and also need sweeping and washing." Therefore, self-criticism is for Mao "(...) the only effective way to prevent all kinds of political dust and germs from contaminating the minds of our comrades and the body of our Party."

Today, this sounds very funny for us, like an infantile ideological fairy tale, but let me point at a crucial contradiction in Mao's concept of self-criticism: it has nothing to do whatsoever with the crisis of capitalism or with any sort of crisis. Although Mao describes communist self-criticism as the most effective weapon of Marxism-Leninism, he doesn't justify it with the ideological principals of Marxism-Leninism. On the contrary, his definition of self-criticism seems to be completely non-ideological, simply a matter of trivial common sense: a clean face is better than a dirty one, a clean room better than one full of dust, germs are bad for health, etc.

Why this trivialization? And, what is even more important, where is the crisis, where has it gone, why has it suddenly disappeared? Why this particular form of communist criticism - a self-criticism that is not related to any sort of crisis?

In the guise of the communist political movement both the crisis of capitalism and its criticism have merged into one single institution in which there is no possibility to differentiate between them. In other words, precisely in merging together they have

become each other's outside. For the communist movement the crisis of capitalism was suddenly out there, in the outside of its own institution. But for capitalism too, the criticism of its crisis can now be perceived only as coming from its own outside.

The result is that communists couldn't see themselves as being part of the capitalist crisis and therefore, instead of resolving it, through their criticism, they have finally succeeded in making it stronger, more efficient, which means, in making the crisis more sustainable, or simply, permanent.

The problem was that communism and capitalism, or if you want, capitalism as crisis and its communist criticism have never reached the point of a radical mutual exclusion, but on the contrary, were helping each other in moments of crises.

Why should we forget that it was precisely American capital which helped the Bolshevik Russia to recover from the destructions of the civil war? Why forget the role of art in this story? The Soviets, as it is well known, were exchanging some of the most precious and also most expensive art works, mostly French paintings from the nineteenth century, for new industrial technology from the United States. In our liberal jargon we would call it today a perfect win-win situation. The one side could get rid of what it considered at that time meaningless and historically obsolete, that is, of the bourgeois art, whereas the other side could expand its markets, push forward employment and consequently stabilize the social situation, pacify its working class, that is - prevent the crisis.

This was not possible because, as many stupid anticommunists believe today, Bolsheviks were primitives who couldn't recognize the real value of art works they possessed. Far from that. They knew very well, and this according to the pure capitalist logic, about the market value of those art works. They treated them exclusively as commodities. But this became possible only after these art works were artistically devaluated, after they had lost their artistic value as a consequence of an authentic art-criticism. It was actually the avant-garde art that stated the crisis of traditional art and - within what we today understand as pure history of art - radically criticised all these French paintings and destroyed their artistic value.

Moreover, it was now the avant-garde art itself which needed factories and working masses - in order to articulate its artistic principles and produce its own artistic values - instead of museums and depots to collect its works of art there and present them to

an audience they didn't care about and were actually disgusted with. And who could provide these factories and this working class that it needed? - American industrial technology, that is, capitalism.

This is a wonderful example of how crisis and criticism of both capitalism and art can successfully work together, of course within an overall capitalist setting, in order to produce - normality!

Another example of how capitalism and communism can function in harmony is of course today's China. It is - to translate the reality into the dialectics of crisis and its criticism - precisely the rule of an institutionalized criticism of capitalism, that is, the rule of the Chinese communist party, that today helps the capitalist crises to survive, which means to persist. Not only by opening the world's largest market to the global corporate capital, but also by providing it with cheap and highly disciplined labour.

This doesn't happen, as so many believe, because today's Chinese communists have betrayed the very principles of the communist idea, that is, stopped to criticise capitalism and started to improve it. They have not betrayed Mao. On the contrary, they stick faithfully to his true legacy.

Let me quote again the Chairman, when he, talking about the necessity of self-criticism, advocates the need for personal sacrifice: "As we Chinese Communists, who (...) never balk at any personal sacrifice and are ready at all times to give our lives for the cause, can we be reluctant to discard any idea, viewpoint, opinion or method which is not suited to the needs of the people? Can we be willing to allow political dust and germs to dirty our clean faces or eat into our healthy organisms? (...) can there be any personal interest (...) that we would not sacrifice or any error that we would not discard?"

Just to remember: Famous Stalinist mock trials would have never been possible without the institution of self-criticism and personal sacrifice. As it is today well known, they were introduced at the beginning of thirties, precisely at the moment when the collectivization started to bring about catastrophic results, that is when Soviet society came into deep crisis.

It was the self-criticism that then helped to project this crisis into an outside, to present it as an effect of the subversion from the outside, a work of imperialist spies and agents. It was therefore completely understandable that the institution had to

be cleaned up from all those "germs and parasites" which had eaten into the healthy organism of Soviet society.

Criticism - in the guise of communist self-criticism - was used (or if you like misused) - not to disclose the real crisis and its antagonisms, and to intervene in it (which would have been a classical Marxist approach), but on the contrary to hide it and in this way to make it permanent, that is, to transform or translate crisis in some sort of normality.

This is typical for today's situation: neither are we able to experience our time as crisis nor do we try to become subjects through an act of criticism.

In the time of classical modernism, crisis was always experienced as an actual possibility of a break and criticism as this break itself.

Today we are obviously not able to make such an experience any more. There is no experience whatsoever of an interaction between crisis and critique.

One cannot simply ignore the warning of Giorgio Agamben - that one of the most important experiences of our times is the fact that we are not able to make any experience of it. The result is a permanent criticism, which is blind for the crisis, and a permanent crisis, which is deaf for the criticism, in short - a perfect harmony!

Literature:

Mao: see Internet

Reinhart Koselleck, "Kritik und Krise", Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

DİSİPLİN-DIŞI SORUŞTURMALAR: KURUMLARIN YENİ BİR ELEŞTİRİSİNE DOĞRU

BRIAN HOLMES

Giderek daha fazla sanatçıyı, özgür düşünümsellik ve saf estetik gibi nosyonlarla tanımlanmış, galeri-dergi-müze-koleksiyon çemberi tarafından cisim kazandırılmış ve resim ve heykel gibi normatif türlerin belleğinin izlerini taşıyan disiplinlerin sınırlarının dışında çalışmaya iten mantık, gereksinim ve arzu nedir?

Pop art, kavramsal sanat, beden sanatı, performans ve video pratiğinin her biri, daha altmışlı ve yetmişli yıllarda disipliner çerçevede yırtılmalar yaratmaya başlamıştı bile. Diğer yandan, bu dramatize edilmiş patlamaların kullandığı konuları, malzemeleri ya da dışavurumsal teknikleri ithal etmekle yetindiği galeri ya da müzenin, estetiğin önceliğini vurgulayan, sanat alanında görevli insanlar tarafından idare edilen, Yves Klein'ın bir zamanlar "uzmanlaşmış" ambiyans olarak tanımladığı yere geri çekilmekten ibaret kaldığı da iddia edilebilir. Bu tür bir argüman, en başta Robert Smithson'un 1972'de kültürel sınırlandırılmışlık üzerine kaleme aldığı metinde ortaya konmuş, daha sonra Brian O'Doherty'nin beyaz kübün ideolojisi üzerine yazdığı tezlerle geliştirilmişti¹. Söz konusu metinler halen bir geçerliliğe sahipler. Ama bugünlerde yeni bir patla-

¹ Robert Smithson, "Kültürel Sınırlanım" (1972), Jack Flam (ed.), **Robert Smithson: The Collected Writings**, Berkeley, U.C. Press, 1996; Brian O'Doherty, **Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space** (genişletilmiş edisyon), Berkeley, U.C. Press, 1976/1986.

ma dizisiyle karşı karşıyayız: Net.art, biyo-sanat, görsel coğrafya, mekân sanatı ve veritabanı sanatı. Bunlara şimdiye kadar bu isimle vaftiz edilmemiş mimari-sanatı, ya da mimarlığın sanatı, kökeni yirmili yıllardaki konstrüktivizme uzanan makine sanatı ya da doğumu geçen sene Madrid'in Casa Encendida'sı tarafından ilan edilen "finans sanatı" da eklenebilir.

Listenin heterojen niteliği, teori ile pratiğin buluştuğu her sahaya uygulanabilirliğini getiriyor hemen akla. Ortaya çıkan sanatsal biçimlerde sanatın en başta kendini tanımladığı, dikkatleri yeniden dışavurum, temsil, eğretileme ya da yapıbozum gibi kendine ait işlemlere çektiği eski modernist yönelimin izlerini bulmak her zaman için mümkün olacak. Ele aldığı her tür "konu"dan bağımsız olarak sanat, felsefi meşruluğu Kant tarafından tesis edilmiş bir hamle aracılığıyla, bu tür bir özdeşimselliği kendini ayırttıran ve tanımlayan özellik olarak ve hatta varlığının nedeni olarak ortaya koyma eğilimini taşıyor. Ama tartışmak istediğim sanat türünde daha başka türden bir şeyler olmakta.

"Nettime" projesinin sahip olduğu kolektif arzuları tanımlamak için kullandıkları kelime aracılığıyla yaklaşabiliriz buna. Bahsi geçen mailleşme listesini oluşturan -doksanlı yılların sonunda Net.art'ın önemli bir vektörü olan -sanatçılar, kuramcılar, medya aktivistleri ve programcılar için mesele İnternet'e, o dönemde inşa aşamasında olan tekno-bilimsel altyapıya dair "içkin bir eleştiri" geliştirebilmektir.

Bu eleştiri ağ örgünün içinde gerçekleştirilmeli, onun dilini ve teknik gereçlerini kullanmalı, onun karakteristik nesneleri üzerinde yoğunlaşmalı ve onun dönüşümünü etkilemeli, hatta ona doğrudan biçim vermeliydi. Ama aynı zamanda çevrimin dışındaki dağılım olasılıkları da gözardı edilmemeliydi². Taslağı çizilen şey, toplumu sarsma potansiyelini taşıyan bir zemine yerleşmek ile uzmanlaşmış alandan dışarı doğru yayılmak; (kendi efsunlu çemberine sığınan bir narsizm ve biçimcilikle özdeşleştirilen) sanat disiplini, (yaşanmakta olan dönüşümlerle yüzleşemeyecek derecede akademik ve tarihçi bulunan) kültürel eleştiri disiplini ve (yaşanan anı yakalayamayacak derecede doktriner ve ideolojik görülen) sol aktivizm "disiplin"i (böyle tanımlanabilirse eğer) üzerinde değişim etkisi yaratmak yönünde açıkça tanımlanmış bir amaç taşıyan iki kanallı bir yol.

² **ReadMe!** antolojisindeki giriş bölümüne bakınız; New York, Autonomedia, 1999. İçkin eleştirinin en iyi örneklerden biri Web'i gezilebilir bir alana dönüştüren domain isim sistemini (DNS) yeniden düzenlemeye çalışan Paul Garrin'in "**Name Space**"; ss. 224-29.

Burada sözkonusu olan şey sanatçılar kadar kuramcılar ve aktivistleri de içeren bir yönelim ve düşünümSELLİK aracılığıyla geneksel olarak pratiklere biçilen sınırların ötesine geçmek. Yönelim sözcüğü başka bir şeye doğru dönme arzusu ve gereksinimini, dışsal bir sahaya ya da disipline doğru hareketi imliyor. Diğer yandan düşünüm nosyonu ise, burada çıkış noktasına doğru eleştirel bir dönüşe: Başlangıçtaki disiplini dönüştürme, onu yalıtımdan kurtarma çabasına; yeni ifade, çözümleme, işbirliği ve bağlanım olasılıklarını açma uğraşına karşılık geliyor. Bu ileri-geri devinim ya da daha doğru bir ifadeyle dönüşümsel spiral, disiplin-dışı soruşturmalar olarak adlandıracağım işletim ilkesini tanımlıyor.

Kavramın geliştirilmesinde güncel imleme pratiklerini etkileyen çift katmanlı bir hedefsizliğin, hatta (Situasyonistler'in aradığı devrimci niteliklere sahip olmayan) çifte sürüklenmenin ötesine geçme çabası rol oynadı. Aklımda olan şey öncelikle, akademik ve kültürel çevrelerdeki disiplinlerarasılığa dair söylemlerde görülen enflasyon: Bilişsel sermayeye ait simgesel değirmeni besleyen, finansa ait sayısız fırlıdağa eklenilen virtüözce bir kombinasyon sistemi (ki küratör Hans-Ulrich Obrist'in bu tür kombinasyon düzeneklerindeki uzmanlığı hatırlanabilir burada). İkinci olarak disiplin-sizliğin durumu yani, altmışlı yıllarda öznenin pazarın estetik tahriklerine teslim olmasıyla sonuçlanan anti-otoriter başkaldırıların arzulanmayan etkisi: Neopop anlamda disiplin-siz önceden üretilmiş ticari imgelerin akışının bitimsiz biçimde yinelenmesi ve remikslenmesine karşılık geliyor. Aynı şey olmasalar da disiplinlerarasılık [interdisciplinarity] ve disiplin-sizlik [indiscipline] öneme sahip sorgulamaların tesirsiz hale getirilmesinde en fazla kullanılan bahaneler haline gelmiş durumdalar³. Ama onları kabullenmek gibi bir zorunluluk da yok ortada.

Disiplin-dışı [extra-disciplinary] heves sanat kadar finans, biyotek, coğrafya, kentçilik, psikiyatri, elektromanyetik spektrum gibi farklı sahalara üzerine derin soruşturmalar gerçekleştirmeyi, bu sahalara "yetilerin özgür oyunu"nu ve modern sanata özgü öznelliklerarası deneyliliği taşımayı hedeflemekte. Ama aynı zamanda yine estetik oyunun muhalif nitelikli özgürlüğünün bu alanlar dahilindeki spektaküler ve araçsal kullanımlarını saptamaya çalışmakta (mimar Eyal Weizman'ın, başlangıç aşamasında muhalif mimari stratejiler olarak algılanan şeylerin nasıl da daha sonradan İsrail ve Amerikan orduları tarafından temellük edildiğini araştırırken örneklediği gibi). Weiz-

³ Brian Holmes, "**Disiplindışı**", Hans-Ulrich Obrist ve Laurence Bossé (ed.), **Traversées**, katalog, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001.

man İsrail'deki güvenlik altyapılarının haritalarını çizerek orduya kendi sahasında meydan okuyordu. Ama aynı zamanda oradan getirdiği şeyler kendi uzmanlaştığı disiplini eleştirel bir sorgulamaya tabi tutacak unsurlar olabilmisti.⁴ Farklı disiplinlerin varlığını yadsımayan ama diğer yandan bunlardan herhangi birine hapsolmaya karşı koyan bu çapraşık hareket bir zamanlar kurumsal eleştiri olarak adlandırılmış olan şey için yeni bir çıkış noktası sağlayabilir.

Şimdiki Zaman İçinde Tarihler

Geriye dönüşlü biçimde bakılarak kurumsal eleştirinin “ilk kuşağı” olarak saptanan isimler arasında Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke ve Marcel Broodthaers yer almaktaydı. Kendi etkinliklerini belirleyen koşulları, müzenin ideolojik ve ekonomik çerçevesini ele alarak sorgulamışlar, bununla çerçeveyi kırmaya çalışmışlardı. Altmışlı ve yetmişli yıllardaki kurum-karşıtı başkaldırılarıyla ve onlara eşlik eden felsefi eleştirilerle güçlü ilişkileri vardı⁵. Onların müze üzerindeki odaklanmışlıklarını kuruma atfedilen bir sınır ya da onun fetişleştirilmesi olarak değil de, içinde bulunulan bağlam hakkında farkındalığa ve bağlamı aşmaya yönelik dönüşümsel niyetlere sahip, maddeci bir praksis olarak görmek daha verimli olur. Onların hikâyelerinin nerelere uzandığını görebilmek için ise Benjamin Buchloh'un yazılarına bakmamız ve onun kurumsal eleştirinin çıkışını nasıl çerçevelediğini incelememiz gerekiyor.

“Kavramsal Sanat 1962-69” başlıklı bir metinde Buchloh, Lawrence Weiner'e ait anahtar niteliğinde iki önermeyi alıntılıyor. Bunlardan ilki Kullanılan Bir Kilimden Kesilip Alınmış Bir Kare; ikincisi ise A 36"x 36" Bir Duvardan Dilmeye, Alçı Destek Duvarına ya da Duvar Kartonuna Taşıma (ikisi de 1968 yapımı). Her ikisinde de mesele, mümkün olan en kendine-göndergeli, en totolojik biçimi oluşturabilmek: Her kenarı diğerini tekrarlayan ve vurgulayan kare ve onu toplumsal dünyanın belirlenimciliğinin izini taşıyan bir ortama yerleştirmek. Buchloh'un yazdığı gibi: “Klasik geometriye gösterdiği saygı aracılığıyla biçimsel geleneklerle yapısal ve morfolojik bağlantılar kuruyor olmasına rağmen bu iki müdahale de, geleneğin sürekli olarak inkâr ettiği, kurumlara ve/veya eve ait destek yüzeyler üzerinde varolmayı tercih ediyor... Bir yandan, bir sanat yapıtıyla “özellikle seçilmiş” ya da “yeterli niteliğe haiz görülmüş” şekilde

4 Eyal Weizman, “Duvarların İçinden Geçmek”, <http://transform.ejpcp.net/transversal/0507>.

5 Stefan Nowotny, “Kanonlaştırma-karşıtlığı: Kurumsal Eleştirinin Farksal Bilgisi”, http://transform.ejpcp.net/transversal/0106/nowotny/en/#_ftn6.

konumlandırılmışken karşılaşmak gibi bir beklentiye boşa çıkarıyor... Diğer yandan, bu destek yüzeylerinin kendi kurumsal konumlarından bağımsız biçimde algılanması da mümkün değil, çünkü her bir yüzey üzerindeki fiziksel işlemler kaçınılmaz biçimde bağlamsal okumaları mümkün kılıyor⁶...”

Weiner'in sanat kurumlarının söylemsel ve maddi yapılarının unsurlarını da taşıyan önermeleri, açık biçimde bir içkin eleştiri türevine karşılık geliyordu, ama aynı zamanda da minimal ve kavramsal aksiyomlara bağlı saf mantıksal çıkarımlar olarak tasarlanmışlardı. Weiner'in bu önermeleri, Gordon Matta-Clark'ın galeri mekânına kentsel eşitsizlik ve ırksal ayrımcılık üzerinden meydan okuyan Bölmek (1973) ya da Pencere Patlatma (1976) gibi “anarchitecture” çalışmalarındaki simgesel aktivizmi önelemekteydi. Bu çıkış noktasından hareketle bir sanatsal eleştiri tarihi, aktivizm ve ayrımcılığa yönelik güncel biçimler üretebilirdi – özellikle seksenli yıllardaki AIDS salgınına karşı sanatçıların harekete geçirilmesinde olduğu gibi. Ama altmışlar ve yetmişlerdeki kültürel tarihin en yaygın versiyonları bu yola doğru ilerlemedi. Buchloh'un meşhur metninin altbaşlığında söylendiği gibi, yetmişlerdeki geç-modernist sanatın erekbilimsel devinimi “idare estetiğinden kurumların eleştirisine” doğru yönelmekteydi. Müzeyi, idealize edici bir Aydınlanma kurumu olarak algılayan Frankfurtçu vizyona karşılık gelmekteydi bu -tabii hem bürokratik devlet hem de piyasa gösterisi tarafından yıpratılmış haliyle.

Başka tarihler de yazılabildi: Sözkonusu olan içinde uzmanlaşmış “hücre”yi (Brian O'Doherty modernist galeriyi bu kelimeyle tanımlamıştı) dünyaya uzanabilecek, yaşayan ve devinen bir bilgi potansiyeline dönüştürme arzusuyla, bu uzmanlaşmış estetik mekâna dair her şeyin daha baştan bir tuzak olduğuna, bir kapanma biçimi olarak tesis edilmiş olduğuna yönelik karşı-algılayış arasındaki ikilem. Bu gerilim Michael Asher'in keskin müdahalelerine, Hans Haacke'nin çekiç etkisi taşıyan kınama beyanlarına, Robert Smithson'un paradokslar üzerine kurulu yersizleştirmelerine, genç yaşında devrimci sürrealizm ile girdiği ilişkiden beslenmiş olan Marcel Broodthaers'in melankolik mizahı ve şiirsel düşlemine zemin kazandırmıştı. Bir harekete gönüllü biçimde katılmamış sanatçıların çeşitliliğinin ve çapraşıklığının kesinlikle indirgemeye maruz bırakılmaması gerekiyor. Bir diğer indirgeme de belirli bir sunum alanı, yani müze üzerindeki takıntılı yoğunlaşmadan geliyor: “kentsoylu kamusal alan”ın yitip

6 Benjamin Buchloh, “Kavramsal Sanat 1962-1969: İdare Estetiğinden Kurumların Eleştirisine,” October 55 (Kış 1990).

gitmekte olan bir kalıntısı olarak müzenin yası mı tutulacak, yoksa bu kurum “mekâna özgürlük” üzerine geliştirilen fetişleştirici söylem yardımıyla göklere mi çıkarılacak? Bu iki tuzak çukuru seksenli yıllarda ve doksanların başında ABD’de belirginlik kazanan kurumsal eleştiri söylemi içine yerleşmişti.

“İkinci kuşak” olarak adlandırılan döneme girilmişti. En çok alıntılanan isimler arasında Renee Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson ve Andrea Fraser yer almaktaydı. Bu isimler müzeolojik sunuma dair sistematik bir araştırmaya girmişler, kurumun ekonomik güçlerle olan bağlarını ve Öteki’ye vitrine konacak bir nesne gibi davranan sömürge bilimindeki epistemolojik köklerini incelemişlerdi. Ama aynı zamanda özneleştirilen bir dönümü de eklemişlerdi bu sürece: Bu noktada, dışsal güç hiyerarşilerini benliğin içindeki müphemlikler olarak yeniden formüle etmelerinde ve çatışkılı bir duyarlılığı, temsile dair çok sayıda biçim ve vektörün yanyanalığına açmalarında feminizm ve sömürgesonrası tarihyazımının etkisi gözardı edilemezdi. Burada zorlayıcı bir müzakare olmakta: Özellikle Renee Green’in çalışmalarında olduğu gibi, uzmanlaşmış söylem çözümlemesi ile insanın sinir sistemiyle girilen bedenselleşmiş deneysellik arasında bir müzakere... Ama bu çalışmaların çoğu sanatsal pratiklerin kendi sınırları üzerine geliştirilmiş meta-düşünümler biçiminde (dalga geçme amaçlı müze sunumları ya da önceden yazılmış video performansları) ortaya konmakta, her zaman için açık biçimde finans desteği almış kurumlarda sahnelenmekteydi -o derece ki, eleştirel soruşturmaları kendi suçlamalarından ve kendi tahrip edici çıkarımlarından korumak giderek zorlaşmaktaydı.

Eleştirel bir sürecin nesnesi olarak kendini belirlemesi durumu Andrea Fraser’ı, sanatsal kurumu aşılabilir, her şeyi tanımlayan, içeriye yöneltilmiş eleştirisinden beslenen bir çerçeve olarak düşünmeye itmişti⁷. Bourdieu’nün sosyo-mesleki alanların kapanıklığına dair belirlenimci çözümlemesi, Weber’in demir kafesi ile Foucault’nun “kişinin kendinden özgürleşme” arzusu arasındaki derin karışıklığa eklenerek, öznenin elinden kendi ruhsal zindanı üzerine düşünmekten başka bir şey gelmediği, bunun telafisi olarak birkaç estetik lüks ile yetinmek zorunda kaldığı bir başarısızlık yönetimselliği dahilinde

7 “Sanatın sanat alanının dışında varolamaması gibi, biz de sanat alanının dışında olamayız, en azından sanatçılar, eleştirmenler, küratörler, vs... Eğer bizim için bir dışarı yoksa, bu kurumun kusursuz biçimde kapanmış olmasından ya da kurumun ‘tümüyle idare altında tutulan bir dünya’da bir aygıt konumunda olmasından ya da her yeri kaplayan bir ebata ve kapsama genişlemiş olmasından değil. Neden kurumun bizim kendi içimizde olması ve kendimizden kurtulamıyor olmamızdan” Andrea Fraser, “Kurumların Eleştirisinden Eleştiri Kurumuna”, John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, Zürih, JRP/Ringier, 2006.

içselleştirilmişti.⁸ Ne yazık ki, bütün bunların Broodthaers’in 1975’te kaleme aldığı tek sayfalık metne ekleyebileceği pek bir şey yoktu.⁹ Broodthaers’e göre suçlu hisseden bir vicdanın tek alternatifi insanın kendine empoze ettiği körlüktü –pek de bir çözüm sayılmazdı bu! Ama Fraser bu alternatifi benimsiyor ve argümanını şu çabayla özetliyordu: “Bütün kurumu avangard’a ait ‘özeleştirici’ kurumunun potansiyel olarak yarattığı şey için, yani eleştiri kurumu için savunmak”. Statükoyla herhangi bir antagonistik, hatıta agonistik ilişkiye girmeksizin ve herşeyden önce, onu değiştirme amacı taşımaksızın savunulmak istenen şey Danto, Dickie ve onları izleyenler tarafından reklâmı yapılan, kendine-hizmetten ibaret kalan “sanatın kurumsal teorisi”nin (yanıltıcı biçimde “dünya” olarak tanımlanan nesne-yönelimli bir “çevre”nin üyeleri arasında gidip gelen bir teori) mazoistçe bir varyasyonu olmaktan öteye geçemiyor. Döngünün kendisi döngüye bağlanmış vaziyette ve altmışlı ve yetmişli yılların sanatının büyük-ölçekli, çapraşık, araştırmacı ve dönüştürücü projesi bir çıkmaz sokağa saplanmış ve kendinden memnuniyet, atıllık, özerkliğin yitirilmesi, teslimiyet ve farklı türde araçsallaştırılmalar gibi kurumsal sonuçlarla karşılaşmış görünüyor,

Safha Değişimi

Bu noktada bir sondan bahsetmek mantıklı gözüküyor olsa da bazıları daha da ileriye gitmek istiyor. Bu konuda yapılacak ilk şey, kurumsal eleştirinin olası üçüncü safhasının araçlarını, malzemelerini ve amaçlarını yeniden tanımlamak. Sanat çevresinden insanları ve kaynakları sanat alanı içinde tükenip gitmeyen, farklı yerlere uzanabilen projelere ve deneylere bağlayan montajların kuramsallaştırılmasında, kurumsal çözümlemeye başvuranlar tarafından geliştirilmiş olan, yataygeçişlilik nosyonu kullanılıyor.¹⁰ Bu projeler doğrudan sanat olarak adlandırılamaz artık. Bunların daha ziyade, her şeyi kucaklamaya çalışan kurumsallığa indirgenemeyecek nitelikteki marjinal ya da karşı-kültürel konumların (toplumsal hareketler, siyasal dernekler, işgal evleri, özerk üniversiteler) gerçek anlamda, sıklıkla yer bulduğu, displinler arasındaki dolaşım üzerine temellendiği söylenebilir.

Projeler kolektif olmaya eğilimlidir. Ağ örgü olarak işledikleri kolektifliğin içerdiği

8 Gerald Raunig, “Kurucu Pratikler. Kaçış, Tesis Etme, Dönüştürme,” <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/en>.

9 Marcel Broodthaers, “Bien pensant olmak... ya da olmamak. Kör olmak.” (1975), October 42, “Marcel Broodthaers: Yazılar, Söyleşiler, Fotoğraflar” (Sonbahar 1987).

10 Félix Guattari, *Psychanalyse et transversalité: Essais d’analyse institutionnelle* (1972), Paris, La Découverte, 2003.

zorluklardan kaçma eğilimini de taşıyor olsalar böyledir bu. Olgunluğa bilişsel kapitalizm evreninde erişmiş proje hazırlayıcıları kendilerini çapraşık toplumsal işlevler içinde bulurlar ve bunları bütün teknik ayrıntılarıyla, dünyanın gidişatının artık teknoloji ve örgütsel biçim tarafından şekillendirildiğinin farkındalığıyla değerlendirirler. Pek çok örnekte karşımıza çıkan, araştırmaları sanatsal ya da akademik disiplinin sınırlarının ötesine geçerek sürdürme arzusu kaynağını siyasal bağitlanımda bulmakta. Ama aynı zamanda bu örneklerle ait analize dayanan süreçler dışavurumsal bir nitelik de taşımakta ve onlara göre her tür çapraşık makine, bol bol etkilenim ve öznellik içermekte. Sözkonusu öznel ve analitik taraflar iletişimsel emeğin bugünkü üretimsel ve siyasal bağlamında birbiri içine geçtiğinde kurumsal eleştirinin “üçüncü safha”sından ya da daha farklı bir ifadeyle önceden kamusal alan olarak bilinen alandaki bir “safha değişimi”nden, yirmi birinci yüzyıldaki kültürel ve entelektüel üretim bağlamlarını ve şekillerini etraflıca dönüştüren bir değişimden, bahsedilebilir hale gelebilir.

Transversal isimli web-derginin ortak redaksiyonuyla birlikte hazırlanan Multitudes’un bir sayısında bu yaklaşıma örnekler getirilmekteydi.¹¹ Araştırmaya dayalı pratiklerin sorunsal içeren sahasını haritalandırmak yeni bir şey olmayacaktı belki ama, bu işlem giderek daha acil bir gereksinim olmaya başlamıştı. Küratöryel bir reçete sunmak yerine yapmaya çalıştığımız şey, uzmanlaşmış disiplinlerin yaşadığı kapanmalar; bunun sonucu olarak ortaya çıkan entelektüel ve etkileşimsel felç hali; demokratik karar verme kapasitesinden yabancılaşıma ve buna bağlı olarak yoğun biçimde çapraşık bir teknolojik toplumun ortaya çıkması gibi eski sorunlara ışık tutmak. Bu tür koşullara karşı geliştirilmiş olan dışavurum, kamusal müdahillik ve eleştirel düşünüm biçimlerini disiplindışı olarak tanımlamak mümkün – ama sözcüğü işaret etmek istediği ufku kapatırcasına fetişleştirmemek kaydıyla.

Çalışmanın özellikle teknopolitik meselelere eğilen makaleleri dikkate alındığında, Bruno Latour’a da yer verilseydi ilginç olmaz mıydı düşüncesi gelebilir okurun zihnine. Latour’un amacı “şeyleri kamusal hale getirmek” ya da daha belirgin bir ifadeyle çapraşık teknik nesneler ile (de jure ya da de facto anlamda siyasal nitelikteki) özgül karar verme süreçleri arasında yaşanan özgül karşılaşmalara ışık tutmak. Latour’un ifadelerine göre bunu yapmak için olabildiğince güçlü, ama aynı zamanda kaçınılmaz biçimde -tıpkı dünyaya ait her şey de olduğu gibi- “dağınık” biçimde tesis edilmiş

11 Bkz. “Disiplindışılık,” <http://transform.eipcp.net/transversal/0507>.

“kanıtlar” üzerinden ilerlemek gerekiyor.¹²

Latour’un kanıtlama makinesinde ilginç olan bir şey var (tartışmasız biçimde akademik “disiplinlerarasılık” üretkenliğine meyletmesine rağmen). Günümüzde şeylerin nasıl şekillendiğine yönelik gösterilen ilgi ve bu şekillenmeyi belirleyen süreç ve kararlara yapıcı biçimde müdahil olma arzusu, artık mutlak bir dışarıdanlık ya da bütünsel, sıfır yılı devriminin hayalini kurmayanları karakterize eden özellikler. Yine de konumlar arasındaki farkları görmek için Multitudes’un bahsi geçen sayısına davet ettiğimiz sanatçılara bakmak yeterli olacak. Ne kadar uğraşılırsa uğraşılırsın, 1750 kilometrelik Bakü-Tiflis-Ceyhan boruhattı herhangi bir şeyin “kanıt”ına indirgenebilecek bir şey değil –her ne kadar Ursula Biemann konuyu Karadeniz Dosyaları adlı çalışmasında on ayrı bölümceye yoğunlaştırmış olsa da.¹³ Akdeniz’e kavuşmadan önce Azerbeycan, Gürcistan ve Türkiye’den geçen boruhattı, aklın ve düşlemin ötesine taşan boyutu yanında siyasal kararların nesnesi konumunda ve bütün gezegenin içinde olduğu geopolitik ve ekolojik belirsizliğin ortasında yer almakta.

Benzer biçimde Angela Melitopoulos tarafından kurulan Timescapes grubunun filme aldığı gibi, Avrupa’yı boylu boyunca kesen ve Yugoslavya, Yunanistan ve Türkiye’den geçen ulaşım ve iletişim koridorları çağımızın ulusötesi ve kıtaötesi ölçeklere sahip en çapraşık altyapı planlama süreçlerinden birine karşılık geliyor. Yine de özenli biçimde tasarlanmış bu ekonomik projeleri, tarihte daha önce gerçekleştirilmiş benzer öncüllerinin çatışkılı belleğinden; koridor-planlaması sürecinin gündelik yaşam üzerinde manipülasyonlarına karşı gösterilen bilinçli direniş ve kendiliğinden örgütlenen kitlesel protesto gösterilerinin anılarından koparmak mümkün değil. İnsanlar (kendi imgelerini ve en mahrem duygulanımlarını bozarak yansıtan medya aygıtlarını da içeren) güçlü ve gelişkin araçlarla yukarıdan empoze edilen iktisadi bir tezin yaşayan “kanıt”ı olmak istemiyorlar. Selanik’te 2003’te düzenlenen AB zirvesi sırasında düzenlenen gösterilerde TV kameralarının karşısında isimsiz bir protestocunun elinde ısrarla salladığı pankart her şeyi özetliyor:

12 Bruno Latour ve Peter Weibel (ed), **Making Things Public: Atmospheres of Democracy**, Karlsruhe, ZKM, 2005.

13 Ursula Biemann’ın Black Sea Files başlıklı video yerleştirmesi Kültürötesi Coğrafyalar projesi bağlamında hazırlanmış ve önce Berlin’deki Kunst-Werke’de diğer yapıtlarla birlikte (15 Aralık 2005 – 26 Şubat 2006), daha sonra da Barselona’da Tapies Foundation’da (9 Mart-6 Mayıs 2007) sergilendi; katalog Anselm Franke (ed. ve küratör)), B-Zone: Becoming Europe and Beyond, Berlin, KW/Actar, 2005.

GERÇEK HAYATTAKİ İNSANLAR VE OLAYLAR İLE OLAN BENZERLİKLER KASITLI DEĞİLDİR.¹⁴

Sanat tarihi günümüze açıldı ve temsil koşullarının eleştirisi sokaklara yayıldı. Ama aynı devinim dahilinde, sokaklar da bizim eleştirilerimizdeki yerlerini aldı. Multitudes projesinde yer verdiğimiz felsefi makalelerde, kurum [institution] ve anayasa [constitution] sözcükleri yoksulluk [destitution] sözcüğüyle kafiyeli biçimde tınlamakta. Disiplindışı sanat pratikleri üzerindeki özel odaklanma radikal siyasetin unutulduğu anlamına gelmiyor – tam tersine. Bugün herhangi bir yapıcı soruşturma, daha önce olmadığı seviyede, direnişin stardartlarını yukarı çekmek zorunluluğuyla karşı karşıya.

Çeviri: Erden Kosova

¹⁴ Angela Melitopoulos'un Timescapes'in diğer üyeleriyle birlikte hazırladığı **Corridor X** başlıklı video yerleştirmesi B-Zone: Becoming Europe and Beyond'de sergilendi ve sergi kataloğunda yer aldı.

EXTRADISCIPLINARY INVESTIGATIONS TOWARDS A NEW CRITIQUE OF INSTITUTIONS *

BRIAN HOLMES

What is the logic, the need or the desire that pushes more and more artists to work outside the limits of their own discipline, defined by the notions of free reflexivity and pure aesthetics, incarnated by the gallery-magazine-museum-collection circuit, and haunted by the memory of the normative genres, painting and sculpture?

Pop art, conceptual art, body art, performance and video each marked a rupture of the disciplinary frame, already in the 1960-70s. But one could argue that these dramatized outbursts merely imported themes, media or expressive techniques back into what Yves Klein had termed the “specialized” ambiance of the gallery or the museum, qualified by the primacy of the aesthetic and managed by the functionaries of art. Exactly such arguments were launched by Robert Smithson in his text on cultural confinement in 1972, then restated by Brian O’Doherty in his theses on the ideology of the white cube.¹ They still have a lot of validity. Yet now we are confronted with a new series of outbursts, under such names as net.art, bio art, visual geography, space art and database art – to which one could add an archi-art, or art of architecture, which curiously enough has never been baptized as such, as well as a machine art that

¹ Robert Smithson, “**Cultural Confinement**” (1972), in Jack Flam (ed.), **Robert Smithson: The Collected Writings**, Berkeley, U.C. Press, 1996; Brian O’Doherty, **Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space** (expanded edition), Berkeley, U.C. Press, 1976/1986.

* *This text is part of the new book by Brian Holmes, “Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society”, a collection of 20 essays published by WHW and the Van Abbemuseum. Text archive at brianholmes.wordpress.com.*

reaches all the way back to 1920s constructivism, or even a “finance art” whose birth was announced in the Casa Encendida of Madrid just last summer.

The heterogeneous character of the list immediately suggests its application to all the domains where theory and practice meet. In the artistic forms that result, one will always find remains of the old modernist tropism whereby art designates itself first of all, drawing the attention back to its own operations of expression, representation, metaphorization or deconstruction. Independently of whatever “subject” it treats, art tends to make this self-reflexivity its distinctive or identifying trait, even its *raison d’être*, in a gesture whose philosophical legitimacy was established by Kant. But in the kind of work I want to discuss, there is something more at stake.

We can approach it through the word that the Nettime project used to define its collective ambitions. For the artists, theorists, media activists and programmers who inhabited that mailing list – one of the important vectors of net.art in the late 1990s – it was a matter of proposing an “immanent critique” of the Internet, that is, of the technoscientific infrastructure then in the course of construction. This critique was to be carried out inside the network itself, using its languages and its technical tools and focusing on its characteristic objects, with the goal of influencing or even of directly shaping its development – but without refusing the possibilities of distribution outside this circuit.² What’s sketched out is a two-way movement, which consists in occupying a field with a potential for shaking up society (telematics) and then radiating outward from that specialized domain, with the explicitly formulated aim of effecting change in the discipline of art (considered too formalist and narcissistic to escape its own charmed circle), in the discipline of cultural critique (considered too academic and historicist to confront the current transformations) and even in the “discipline” – if you can call it that – of leftist activism (considered too doctrinaire, too ideological to seize the occasions of the present).

At work here is a new tropism and a new sort of reflexivity, involving artists as well as theorists and activists in a passage beyond the limits traditionally assigned to their practice. The word tropism conveys the desire or need to turn towards something else, towards an exterior field or discipline; while the notion of reflexivity now indicates a

² See the introduction to the anthology *ReadMe!*, New York, Autonomedia, 1999. One of the best examples of immanent critique is the project “Name Space” by Paul Garrin, which aimed to rework the domain name system (DNS) which constitutes the web as a navigable space; cf. pp. 224–29.

critical return to the departure point, an attempt to transform the initial discipline, to end its isolation, to open up new possibilities of expression, analysis, cooperation and commitment. This back-and-forth movement, or rather, this transformative spiral, is the operative principle of what I will be calling extradisciplinary investigations.

The concept was forged in an attempt to go beyond a kind of double aimlessness that affects contemporary signifying practices, even a double drift, but without the revolutionary qualities that the Situationists were looking for. I’m thinking first of the inflation of interdisciplinary discourses on the academic and cultural circuits: a virtuoso combinatory system that feeds the symbolic mill of cognitive capital, acting as a kind of supplement to the endless pinwheels of finance itself (the curator Hans-Ulrich Obrist is a specialist of these combinatories). Second is the state of indiscipline that is an unsought effect of the anti-authoritarian revolts of the 1960s, where the subject simply gives into the aesthetic solicitations of the market (in the neopop vein, indiscipline means endlessly repeating and remixing the flux of prefabricated commercial images). Though they aren’t the same, interdisciplinarity and indiscipline have become the two most common excuses for the neutralization of significant inquiry.³ But there is no reason to accept them.

The extradisciplinary ambition is to carry out rigorous investigations on terrains as far away from art as finance, biotech, geography, urbanism, psychiatry, the electromagnetic spectrum, etc., to bring forth on those terrains the “free play of the faculties” and the intersubjective experimentation that are characteristic of modern art, but also to try to identify, inside those same domains, the spectacular or instrumental uses so often made of the subversive liberty of aesthetic play – as the architect Eyal Weizman does in exemplary fashion, when he investigates the appropriation by the Israeli and American military of what were initially conceived as subversive architectural strategies. Weizman challenges the military on its own terrain, with his maps of security infrastructures in Israel; but what he brings back are elements for a critical examination of what used to be his exclusive discipline.⁴ This complex movement, which never neglects the existence of the different disciplines, but never lets itself be trapped by

³ Cf. Brian Holmes, “L’extradisciplinaire,” in Hans-Ulrich Obrist and Laurence Bossé (eds.), *Traversées*, cat. Musée d’art moderne de la Ville de Paris, 2001.

⁴ Eyal Weizman, “Walking through Walls,” at <http://transform.eipcp.net/transversal/0507>.

them either, can provide a new departure point for what used to be called institutional critique.

Histories in the Present

What has been established, retrospectively, as the “first generation” of institutional critique includes figures like Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke and Marcel Broodthaers. They examined the conditioning of their own activity by the ideological and economic frames of the museum, with the goal of breaking out. They had a strong relation to the anti-institutional revolts of the 1960s and 70s, and to the accompanying philosophical critiques.⁵ The best way to take their specific focus on the museum is not as a self-assigned limit or a fetishization of the institution, but instead as part of a materialist praxis, lucidly aware of its context, but with wider transformative intentions. To find out where their story leads, however, we have to look at the writing of Benjamin Buchloh and see how he framed the emergence of institutional critique.

In a text entitled “Conceptual Art 1962-1969,” Buchloh quotes two key propositions by Lawrence Weiner. The first is *A Square Removed from a Rug in Use*, and the second, *A 36”x 36” Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* (both 1968). In each it is a matter of taking the most self-referential and tautological form possible – the square, whose sides each repeat and reiterate the others – and inserting it in an environment marked by the determinisms of the social world. As Buchloh writes: “Both interventions – while maintaining their structural and morphological links with formal traditions by respecting classical geometry... – inscribe themselves in the support surfaces of the institutions and/or the home which that tradition had always disavowed.... On the one hand, it dissipates the expectation of encountering the work of art only in a ‘specialized’ or ‘qualified’ location.... On the other, neither one of these surfaces could ever be considered to be independent from their institutional location, since the physical inscription into each particular surface inevitably generates contextual readings...”⁶

5 Cf. Stefan Nowotny, “**Anti-Canonization: The Differential Knowledge of Institutional Critique**,” http://transform.eipcp.net/transversal/0106/nowotny/en/#_ftn6.

6 Benjamin Buchloh, “**Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions**,” October 55 (Winter 1990).

Weiner’s propositions are clearly a version of immanent critique, operating flush with the discursive and material structures of the art institutions; but they are cast as a purely logical deduction from minimal and conceptual premises. They just as clearly prefigure the symbolic activism of Gordon Matta-Clark’s “anarchitecture” works, like *Splitting* (1973) or *Window Blow-Out* (1976), which confronted the gallery space with urban inequality and racial discrimination. From that departure point, a history of artistic critique could have led to contemporary forms of activism and technopolitical research, via the mobilization of artists around the AIDS epidemic in late 1980s. But the most widespread versions of 60s and 70s cultural history never took that turn. According to the subtitle of Buchloh’s famous text, the teleological movement of late-modernist art in the 1970s was heading “From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions.” This would mean a strictly Frankfurtian vision of the museum as an idealizing Enlightenment institution, damaged by both the bureaucratic state and the market spectacle.

Other histories could be written. At stake is the tense double-bind between the desire to transform the specialized “cell” (as Brian O’Doherty described the modernist gallery) into a mobile potential of living knowledge that can reach out into the world, and the counter-realization that everything about this specialized aesthetic space is a trap, that it has been instituted as a form of enclosure. That tension produced the incisive interventions of Michael Asher, the sledgehammer denunciations of Hans Haacke, the paradoxical displacements of Robert Smithson, or the melancholic humor and poetic fantasy of Marcel Broodthaers, whose hidden mainspring was a youthful engagement with revolutionary surrealism. The first thing is never to reduce the diversity and complexity of artists who never voluntarily joined into a movement. Another reduction comes from the obsessive focus on a specific site of presentation, the museum, whether it is mourned as a fading relic of the “bourgeois public sphere,” or exalted with a fetishizing discourse of “site specificity.” These two pitfalls lay in wait for the discourse of institutional critique, when it took explicit form in the United States in the late 80s and early 90s.

It was the period of the so-called “second generation.” Among the names most often cited are Renee Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson or Andrea Fraser. They pursued the systematic exploration of museological representation, examining its

links to economic power and its epistemological roots in a colonial science that treats the Other like an object to be shown in a vitrine. But they added a subjectivizing turn, unimaginable without the influence of feminism and postcolonial historiography, which allowed them to recast external power hierarchies as ambivalences within the self, opening up a conflicted sensibility to the coexistence of multiple modes and vectors of representation. There is a compelling negotiation here, particularly in the work of Renee Green, between specialized discourse analysis and embodied experimentation with the human sensorium. Yet most of this work was also carried out in the form of meta-reflections on the limits of the artistic practices themselves (mock museum displays or scripted video performances), staged within institutions that were evermore blatantly corporate – to the point where it became increasingly hard to shield the critical investigations from their own accusations, and their own often devastating conclusions.

This situation of a critical process taking itself for its object recently led Andrea Fraser to consider the artistic institution as an unsurpassable, all-defining frame, sustained through its own inwardly directed critique.⁷ Bourdieu's deterministic analysis of the closure of the socio-professional fields, mingled with a deep confusion between Weber's iron cage and Foucault's desire "to get free of oneself," is internalized here in a governmentality of failure, where the subject can do no more than contemplate his or her own psychic prison, with a few aesthetic luxuries in compensation.⁸ Unfortunately, it all adds very little to Broodthaers' lucid testament, formulated on a single page in 1975.⁹ For Broodthaers, the only alternative to a guilty conscience was self-imposed blindness – not exactly a solution! Yet Fraser accepts it, by posing her argument as an attempt to "defend the very institution for which the institution of the avant-garde's 'self-criticism' had created the potential: the institution of critique."

7 "Just as art cannot exist outside the field of art, we cannot exist outside the field of art, at least not as artists, critics, curators, etc.... if there is no outside for us, it is not because the institution is perfectly closed, or exists as an apparatus in a 'totally administered world' or has grown all-encompassing in size and scope. It is because the institution is inside of us, and we can't get outside of ourselves." Andrea Fraser, **"From the Critique of Institutions to the Institution of Critique,"** in John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, Zurich, JRP/Ringier, 2006.

8 Cf. Gerald Raunig, **"Instituent Practices. Fleeing, Instituting, Transforming,"** <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/en>.

9 Marcel Broodthaers, **"To be bien pensant... or not to be. To be blind,"** (1975), in October 42, "Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs" (Fall 1987).

Without any antagonistic or even agonistic relation to the status quo, and above all, without any aim to change it, what's defended becomes little more than a masochistic variation on the self-serving "institutional theory of art" promoted by Danto, Dickie and their followers (a theory of mutual and circular recognition among members of an object-oriented milieu, misleadingly called a "world"). The loop is looped, and what had been a large-scale, complex, searching and transformational project of 60s and 70s art seems to reach a dead end, with institutional consequences of complacency, immobility, loss of autonomy, capitulation before various forms of instrumentalization...

Phase Change

The end may be logical, but some desire to go much further. The first thing is to redefine the means, the media and the aims of a possible third phase of institutional critique. The notion of transversality, developed by the practitioners of institutional analysis, helps to theorize the assemblages that link actors and resources from the art circuit to projects and experiments that don't exhaust themselves inside it, but rather, extend elsewhere.¹⁰ These projects can no longer be unambiguously defined as art. They are based instead on a circulation between disciplines, often involving the real critical reserve of marginal or counter-cultural positions – social movements, political associations, squats, autonomous universities – which can't be reduced to an all-embracing institution.

The projects tend to be collective, even if they also tend to flee the difficulties that collectivity involves, by operating as networks. Their inventors, who came of age in the universe of cognitive capitalism, are drawn toward complex social functions which they seize upon in all their technical detail, and in full awareness that the second nature of the world is now shaped by technology and organizational form. In almost every case it is a political engagement that gives them the desire to pursue their exacting investigations beyond the limits of an artistic or academic discipline. But their analytic processes are at the same time expressive, and for them, every complex machine is awash in affect and subjectivity. It is when these subjective and analytic sides mesh

10 Cf. Félix Guattari, **Psychanalyse et transversalité: Essais d'analyse institutionnelle** (1972), Paris, La Découverte, 2003.

closely together, in the new productive and political contexts of communicational labor (and not just in meta-reflections staged uniquely for the museum), that one can speak of a “third phase” of institutional critique – or better, of a “phase change” in what was formerly known as the public sphere, a change which has extensively transformed the contexts and modes of cultural and intellectual production in the twenty-first century.

An issue of *Multitudes*, co-edited with the Transform web-journal, gives examples of this approach.¹¹ The aim is to sketch the problematic field of an exploratory practice that is not new, but is definitely rising in urgency. Rather than offering a curatorial recipe, we wanted to cast new light on the old problems of the closure of specialized disciplines, the intellectual and affective paralysis to which it gives rise, and the alienation of any capacity for democratic decision-making that inevitably follows, particularly in a highly complex technological society. The forms of expression, public intervention and critical reflexivity that have been developed in response to such conditions can be characterized as *extradisciplinary* – but without fetishizing the word at the expense of the horizon it seeks to indicate.

On considering the work, and particularly the articles dealing with technopolitical issues, some will probably wonder if it might not have been interesting to evoke the name of Bruno Latour. His ambition is that of “making things public,” or more precisely, elucidating the specific encounters between complex technical objects and specific processes of decision-making (whether these are *de jure* or *de facto* political). For that, he says, one must proceed in the form of “proofs,” established as rigorously as possible, but at the same time necessarily “messy,” like the things of the world themselves.¹²

There is something interesting in Latour’s proving machine (even if it does tend, unmistakably, toward the academic productivism of “interdisciplinarity”). A concern for how things are shaped in the present, and a desire for constructive interference in the processes and decisions that shape them, is characteristic of those who no longer dream of an absolute outside and a total, year-zero revolution. However, it’s enough to consider the artists whom we invited to the *Multitudes* issue, in order to see the differences. Hard as one may try, the 1750 km Baku-Tbilisi-Ceyhan pipeline cannot be

11 See “*Extradisciplinaire*,” <http://transform.eipcp.net/transversal/0507>.

12 Bruno Latour, Peter Weibel (eds), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Karlsruhe, ZKM, 2005.

reduced to the “proof” of anything, even if Ursula Biemann did compress it into the ten distinct sections of the *Black Sea Files*.¹³ Traversing Azerbaijan, Georgia and Turkey before it debouches in the Mediterranean, the pipeline forms the object of political decisions even while it sprawls beyond reason and imagination, engaging the whole planet in the geopolitical and ecological uncertainty of the present.

Similarly, the Paneuropean transport and communication corridors running through the former Yugoslavia, Greece and Turkey, filmed by the participants of the *Timescapes* group initiated by Angela Melitopoulos, result from the one of the most complex infrastructure-planning processes of our epoch, carried out at the transnational and transcontinental levels. Yet these precisely designed economic projects are at once inextricable from the conflicted memories of their historical precedents, and immediately delivered over to the multiplicity of their uses, which include the staging of massive, self-organized protests in conscious resistance to the manipulation of daily life by the corridor-planning process. Human beings do not necessarily want to be the living “proof” of an economic thesis, carried out from above with powerful and sophisticated instruments – including media devices that distort their images and their most intimate affects. An anonymous protester’s insistent sign, brandished in the face of the TV cameras at the demonstrations surrounding the 2003 EU summit in Thessalonica, says it all: ANY SIMILARITY TO ACTUAL PERSONS OR EVENTS IS UNINTENTIONAL.¹⁴

Art history has emerged into the present, and the critique of the conditions of representation has spilled out onto the streets. But in the same movement, the streets have taken up their place in our critiques. In the philosophical essays that we included in the *Multitudes* project, institution and constitution always rhyme with destitution. The specific focus on *extradisciplinary* artistic practices does not mean radical politics has been forgotten, far from it. Today more than ever, any constructive investigation has to raise the standards of resistance.

13 The video installation *Black Sea Files* by Ursula Biemann, done in the context of the *Transcultural Geographies* project, has been exhibited with the other works of that project at Kunst-Werke in Berlin, Dec. 15, 2005 - Feb. 26, 2006, then at Tapies Foundation in Barcelona, March 9 - May 6, 2007; published in Anselm Frank (ed. and curator), *B-Zone: Becoming Europe and Beyond*, cat., Berlin, KW/Actar, 2005.

14 The video installation *Corridor X* by Angela Melitopoulos, with the work of the other members of *Timescapes*, has been exhibited and published in *B-Zone: Becoming Europe and Beyond*, op. cit.

